

جامعة بغداد

كلية الفنون الجميلة

التمثل الشكلي في رسوم فخاريات عصر ما قبل الكتابة بالعراق القديم

رسالة تقدم بها

أسعد مطر خليل العزاوي

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في الفنون التشكيلية / خزف

إشراف

الأستاذ المساعد الدكتورة

أنغام سعدون طه العذاري

1435 هـ بغداد 2014م

الفصل الأول

هيكلية البحث

- مشكلة البحث
- أهمية البحث
- أهداف البحث
- حدود البحث
- تحديد المصطلحات

أولا : مشكلة البحث :

شهد الوجود الانساني في بلاد الرافدين عمقا فكريا شموليا تنوعت واختلفت منطلقاته ، فالإنسان في هذه البقعة من الأرض ، كان أول من تفاهم بالعلامات الصورية وأول من وضع المفاهيم والأنظمة والقوانين وأسس لحياته في مختلف المجالات . وقد أثر هذا الأرشيف الحضاري على الفن في بلاد الرافدين قديما ، فقد اختلطت مجموعة من المعارف الذهنية والفنية التي تحققت من خلال نظام وأسلوب خاصين ، كما تشعبت العناصر المؤسسة لهذا الفن باتجاهات مختلفة ظهرت ملامحها في المراحل اللاحقة للحضارة على أرض الرافدين . وتبرز معرفة الفخار وتطور أساليب التشكيل والتقنيات ، وتنوع الاستعارات الفكرية التي اتخذته واسطة لنقل يوميات الحضارة ، بفروعها وسطوعها ، وتقدمها .

فقد استطاع الفنان بما يملك من حرية واتساع في المخيلة ان يعبر عن ذلك بفخارياته المتداولة التي اتسمت بطابع خاص وفردية متميزة صيغت بإحساس صادق وخيال ملهم متمثلاً بالخبرة الفنية ودقة التفكير في العمل ، لاسيما في تقدم الفكر الإنساني في العراق القديم ، فنراه عبر عن ذلك لما له من حرية واتساع في المخيلة عبر عنها في فنونه ومن فخارياته المتداولة من طابع خاص وفردية متميزة صيغت وبإحساس صادق وخيال ملهم متمثلا بالخبرة الفنية ودقة التفكير في العمل .

شكلت الرسوم على سطوح الفخاريات القديمة في وادي الرافدين فن عصور ما قبل التاريخ فكرا مميزا وجهدا خاصا استطاع الفنان من خلاله إيصال القدرة الفكرية والجمالية للمجتمعات العراقية آنذاك . التي تدل على وعي خاص وتقدم حضاري رسمته المفردات بوجودها الواقعي أحيانا وبأشكالها المجردة في أحيان أخرى ودلالاتها ورمزيتها واسبقية أحدهما على الاخر وليحدد النزوع الفكري المرافق لتلك

الاستعارات واستقرائها للوقوف على قيمة التطور الحضاري والانساني في العراق القديم ، وهنا تثار عدد من التساؤلات:

- هل طرح التمثل الشكلي على سطوح الفخاريات في عصر قبل الكتابة في العراق القديم اساليباً متعددة من التشكيل ؟
- هل حققت تلك التمثلات الشكلية على سطوح الفخاريات اسباب وجودها وتطورها ؟
- ما هي اساليب التمثل الشكلي على سطوح الفخاريات ؟
- هل استطاعت تلك التمثلات الشكلية في تنوع اساليبها ان تصل بالاشكال امتداداً زمنياً بعصور قبل الكتابة بالعراق القديم وصولاً الى الكتابة الاولى (الكتابة الصورية) وكيف كان ذلك الامتداد؟

ثانيا: **أهمية البحث** :

تكمن أهمية البحث في :

1- خصوصيته من الإضافة المعرفية التي يسديها موضوع البحث من خلال ما يقدمه من إغناء معرفي .

2- اضافة للباحثين والدارسين في سد النقص في الاختصاص الفني .

3- دراسة تاريخ العراق القديم والعلاقة بين الفكر والفن فيه .

ثالثا :**هدف البحث**:

تحدد هدف البحث بالآتي :

- تعرف التمثلات الشكلية وآليات ظهورها في رسوم فخاريات عصر ما قبل الكتابة بالعراق.

رابعا: **حدود البحث** :

تتحدد حدود البحث بالمعطيات الآتية :

1-**الحدود الزمانية** : ما بين (7000-3200) ق.م، أي قبل ظهور الكتابة.

2-**الحدود المكانية** : العراق (وادي الرافدين).

3-**الحدود الموضوعية:** رسوم المفردات على سطوح الفخاريات .

خامسا : **تحديد المصطلحات** :

- التمثل : (لغة) :

وردت كلمة التمثل بالقاموس بمعنى " تمثل الشيء : ضربه مثلا . والتمثال بالفتح : والتمثيل بالكسر: الصورة . ومثل له تمثيلا : صورة له حتى كأنه ينظر إليه وامتثاله هو : تصوره".[1]

عرفه (ابن منظور) بأنه :

التمثل : "من مثل الشيء أو تصوره حتى كأنه ينظر إليه ، ومثلت له تمثيلا إذا صورت له مثالا بكتابة وغيرها . ويقال مثلت أي صورت مثالا. ومثل الشيء بالشيء : سواه وشبهه به وجعله مثله وعلى مثاله ".[2]

- التمثل (اصطلاحا):

التمثلات عند التوحيدي :" هي الصورة الموجودة في الخارج" [3].

في المعجم الفلسفي :" تمثل الشيء تصور مثاله ، ومنه التمثل وهو حصول صورة الشيء في الذهن " أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني ، أو تصور المثال الذي ينوب عن الشيء ويقوم مقامه ، والفرق بين التمثل والتمثيل أن التمثل هو

---

[1] الفيروز ابادي: القاموس المحيط ، مج 4، دار العلم للملايين ، بيروت ،لبنان ، ب ت ،49

[2] ابن منظور ، لسان العرب ، ج13،ط3، دار إحياء التراث العربي ، لبنان ، بيروت، ب ت ، ص23 .

[3] التوحيدي ، محمد علي ، مصباح الفقاهة ، ج1،مكتبة الداوري' قم ،ايران، 1373هجرية ، ص379.

التصور على حين أن التمثيل هو التصوير والتشبيه ، نقول تمثل الشيء تصور مثاله أي تخيله تخيلا حسيا .[1]

– التعريف الإجرائي للتمثل :

هو تجسيد للصور الذهنية ومحاكاتها ، عبر توليف عناصر مدركة ، وإيجاد مرادفاتها في صور جديدة بإحالتها بالتشبيه والتصور الحسي التخيلي.

التعريف الاجرائي للتمثل الشكلي :

هي التجديدات والتصورات المدركة والتي تتخذ صور مختلفة والتي تحال بقراءة مجموع التصورات والتشابهات والاحالات التي يحصل عليها الادراك العقلي بصورة الشيء او مشابهته ويتخذ الشكل صوراً متعددة بتمثلاته من خلال تصوراته الحسية والحدسية فتتمثل المواضيع بصيغ متعددة قابلة للتغير والتطور ، وبذا تكون التمثلات الشكلية تغيرات تصاحب الشكل وحضوره متمثلاً على سطوح الفخاريات ليكون صيغاً مختلفة بين الواقعية والتجريد والتحوير والترميم والتسطيح ليمثل كل منهما بحسب صياغته الفكرية ووجوده.

- **التجريد : (لغة) :**

هو التعرية من الثياب ، والتجرد :" التشذيب ، والتجرد للأمر جد فيه ".[2]

- **التجريد (اصطلاحا) :**

صفة لذلك النوع من الفكر الذي يفترض أن القيمة الفنية كامنة في الأشكال والألوان بغض النظر عن واقعية الموضوع المصور .[3]

وهو " تخلص جوهري من كل ما هو محيط "[4]

---

[1] **جميل صليبا ، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت ،لبنان ، 1983، ص342 .**

[2] **ابن منظور ، لسان العرب ، ج3، مادة (جرد) ، بيروت ، لبنان ، دار صادر ودار بيروت ، 1956، ص115–120 .**

[3] **مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974،ص1 .**

[4] **راضي حكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانكر، ط1 ، آفاق عربية ، بغداد، 1986، ص39**

- **التعريف الإجرائي للتجريد :**

إخراج الشكل من كل ما هو مألوف عن الطبيعة وإحالته لصيغة جديدة يتسم بسمات شكلية جديدة وذلك من خلال صياغة الشكل المجرد للوصول إلى شكل خالص بتشذيبه من كل ما يحيط به لأجل الاصل والجوهر.

- **الرمز (لغة):**

عرف (ابن منظور) الرمز لغويا بأنه " تصويت باللسان ، كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت أنما هو بالإشارة بالشفتين "[1].

ويعرف (الرازي) الرمز بأنه :" الرمز الإشارة والإيماء بالشفتين والحاجب ".[2]

- **الرمز (اصطلاحا) :**

يعرف (هيغل) الرمز " إبداع فني يرمي في آن معا إلى عرض ذاته في خصوصيته والى تعبير عن مدلول عام ، ليس هو مدلول الموضوع الممثل وحده ، وان كان يرتبط به ".[3]

وهو " شيء يهتدي إليه بعد اتفاق ، وتقبله جميع الأطراف كونه يحقق مقصدا معينا بطريقة صحيحة ".[4]

- **التعريف الإجرائي للرمز :**

يتفق الباحث مع تعريف هيغل للرمز بأنه إبداع فني يرمي في آن معا إلى عرض ذاته في خصوصيته والى تعبير عن مدلول عام ، ليس له مدلول الموضوع الممثل

---

[1] **ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب ، ج13،بولاق، الدار المصرية للتأليف والنشر ، ب ت،ص223**

[2] **الرازي ، محمد بن أبي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، 1982،ص256.**

[3] **هيغل ، الفن الرمزي ،ط1،ت : جورج طرابيشي، دار الطليعة ،بيروت ، 1973،ص32.**

[4] **روبن جورج كولو نجوود، مبادئ الفن ،ت: أحمد حمدي محمود ، مطبعة المعرفة ، القاهرة ، ب ت ، ص248.**

وحده ، وان كان يرتبط به وهو لابد ان يكون على علاقة بأفراد المجتمع وخصوصيتهم.

- **الاستعارة (لغة) :**

" ادعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه مع طرح المشبه من البين كقولك أسدا وأنت تعني الرجل الشجاع ، ثم اذا ذكر المشبه به مع ذكر القرينة يسمى استعارة تصريحية وتحقيقية نحو لقيت أسدا في الحمام ، فقد شبه الأسد تحقيقا للمبالغة في التشبيه ، فتشبيه المنية بالسبع استعارة بالكناية وتذكر أظفاره لها استعارة تخيلية والاستعارة في الفعل لا تكون إلا تبعية كنقطة الحال ".[1]

- **الاستعارة (اصطلاحا) :**

هي " ضرب من التشبيه ، ونمط من التمثيل ، والتشبيه قياس ، والقياس يجري فيما تعيه القلوب ، وتدركه العقول وتستفتى فيه الإفهام والأذهان ". [2]

وهي " إحدى الصور البلاغية ، فهي صورة توفر فيها المشابهة غائبة أو مغيبة ، إن الاستعارة ليست تزويقا للخطاب ، بل لها أكثر من قيمة انفعالية لأنها تعطينا معلومات جديدة ، وبوجيز العبارة الاستعارة شيء جديد عن الواقع ".[3]

- **التعريف الإجرائي للاستعارة :**

استدعاء شكل ما وإعادة تركيبه ، عبر توليف عناصر مدركة ، وإيجاد مرادفاتها في صور جديدة لإعطاء دلالات أخرى تقارب المرجع لكنها تعيد إنتاجه ، بما يضمن ايجاد شكل جديد ومفهوم مستنبط من تفاصيل معروفة.

---

[1] **الجرجاني ، علي بن محمد ، التعريفات ،ط1 ،القاهرة ، المطبعة ،1985 ، ص9 .**

[2] **الجرجاني ، أبي بكر عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، جدة ، دار المدني ، 1991 ، ص20 .**

[3] **ريكور ، بول ، نظرية التأويل ، ت : سعيد الغانمي ، ط1، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 2003 ،ص88-94.**

الفصل الثانـي

الإطار النظري

المبحث الأول

أولا: مفهوم التجريد وتطبيقاته في الخزف

ثانياً : الرمز

1. الرمز في الفكر الإنسانـي
2. ثانياً: الرمز في الفكر الفلسفي
3. ثالثاً: أنواع الرموز
4. رابعاً: وظائف الرموز
5. خامساً: عناصر الرمز
6. الرمز والعلامة
7. الرمز والإشارة
8. الرمز والصورة
9. الرمز المعنى والدلالة
10. الاستعارة

المبحث الثاني

- التأسيس الفكري لعصور ما قبل التاريخ

الدراسات السابقة

مؤشرات الإطار النظري

المبحث الاول

أولاً: مفهوم التجريد وتطبيقاته في الخزف

يعد الفن من الأعمال التي قام بها الانسان المبكر (Early Man) وكانت بداياته حين أخذ ينفذ ما يجول في مخيلته من رسوم على جدران الكهوف .

وبهذا المعنى أخذ ينقل الصورة الذهنية من عالم الخيال والأحلام إلى عالم الواقع أي بدأ يحاكي الأشياء والصورة المرئية إذ " أن أسلوب الانسان البدائي في التفكير هو أسلوب ملموس يتجه إلى الأشياء في كلياتها ولا يلجأ التجريد أو الأشياء المجردة , ولا يميل أبدا إلى دراسة التفاصيل أو ايلائها ما تستحقه من أهمية , هذا الأسلوب جعله لا يوجه اهتماما كبيرا للطبيعة الداخلية للأشياء , بل يرى العنصر الحاسم هو ظاهرها ".[1]

ان بدايات التفكير التجريدي , ترجع إلى الفلسفة التي نشأت لدى اليونان فقد اهتم فلاسفتهم غاية الاهتمام بدراسة ماهيات الأشياء ومبادئها العامة وعلاقة الكلي بجزيئاته .[2] وكان ذلك قبل أن يضع أرسطو[*] قواعد علم المنطق , ولسقراطالفضل في كشف فكرة المفهوم الكلي .فقد قرر أن كل شيء موجود بذاته , ولكن أفلاطون[**] صعد بهذه الحقيقة إلى عالم المثل , ووضع هناك الصور الأزلية الثابتة

---

[1] فيشر,آرنست , ضرورة الفن, ت: سعد حليم , الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر, المطبعة الثقافية , 1971,ص21.

[2] محمد سامي محفوظ,التفكير التجريدي لدى مصابين القهريين,دار النهضة العربي,القاهرة ,1964,ص2.

[*] ارسطو فيلسوف يوناني (384ق.م–322ق.م) تلميذ أفلاطون ومعلم الاسكندر الأكبر، وواحد من عظماء المفكرين ، تغطي كتاباته مجالات عدة منها : الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان . وهو من أهم مؤسسي الفلسفة الغربية . للمزيد : الموسوعة الحرة Wikipedia.org/wiki،htt//ar

[**] اذا ما اعتبرنا ان افلاطون بفلسفته يعد من أوائل المنظرين الفلاسفة (427–428 ق.م– 347–348ق.م) فيلسوف يوناني كلاسيكي ، رياضياتي ، كاتب عدد من الحوارات الفلسفية ، ويعتبر مؤسس لأكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي ، معلمه سقراط وتلميذه أرسطو . وضع أفلاطون الأسس الأولى للفلسفة الغربية والعلوم . كان تلميذا لسقراط وتأثر بأفكاره كما تأثر باعدامه الظالم .نبغ أفلاطون وأسلوبه ككاتب واضح في محاوراته السقراطية (نحو ثلاثين محاورة) التي تتناول مواضيع

الخالدة للمفاهيم الكلية وهذه الصور غير مادية لكن العقل يدركها , إذ أنها موجودات حقيقية مفارقة موجودة في عالم السماء , والأشياء على سطح الأرض نماذج ناقصة لمثل هذه المثل العليا .[1]

ان الفن مهما اختلفت مظاهره أساسه التجريد , ويعني أساس الفن هذا " أحكام العلاقات التشكيلية بين الأجزاء والكل أو بين التفاصيل والصيغة بحيث ينصهر كل شيء في بودقة العملية الابداعية والتي تأذن بولادة المخلوق الجديد"[2]

لم يعد الفن محاكاة للواقع ، بل هو التحول والتغير الذي يحدث للشكل الخارجي لكي يخرج من صفته المادية ويدخل ضمن نطاق الموضوع والفكرة التي يبنيها الفنان من خلال مفادته أنه ابتكار وإيجاد بناءات حسية للفكرة في أرض الواقع ، للوصول إلى أقصى حالة من الاختزال وعدم تهديم الشكل للمحافظة على مقوماته الأساسية كونه شيء لا يفنى بل يستحدث بصيغ تركيبية جديدة ، إذ يعد التجريد " العملية التي بموجبها يتم فصل الأفكار عن الأشياء والموجودات وعزل النظرية عن مجالها التطبيقي مما يقود إلى تميز المفهوم النظري العام عن ما هو عيني ومادي وواقعي سواء أكان هذا الواقع شيئا ملموسا أو حدثا مدركا بالحواس الأخرى ".[3]

من هنا تنوعت الآراء حول مفهوم التجريد ، إذ نجد أن هناك من يقول أنه فن استمدت أشكاله من الواقع والاعتماد على الذات الفنية المبدعة ، أي إخراج شكل يدعى (الشكل الخالص) ، إذ إن عملية البناء في الفن التجريدي ليست بالعملية السهلة ، فاستعمال الطاقة المباشرة بين يدي الفنان بصورة مطلقة تتطلب الحاجة إلى خلق آليات بناء جديدة ، إذ إن هذه الآلية تتطلب من الفنان التجريدي الانفصال عن

فلسفية مختلفة : المعرفة ، المنطق ، اللغة ، الرياضيات ، الميتافيزيقيا ، الأخلاق والسياسة ، للمزيد راجع : ويكيبيديا – الموسوعة الحرة ، مصدر سابق .

[1] محمد سامي محفوظ ,المصدر نفسه,ص2.

[2] البسيوني , محمود ,الفن في القرن العشرين, دار المعارف ,القاهرة,1983,ص145.

[3] محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، لبنان ، بيروت ، 1996،ص279.

الواقع بعمله ، إذ يقوم بالبحث عن صيغ تركيبية جديدة للمفاهيم المشخصة في الواقع فيكون إحساس الانفصال عن الطبيعة ، أو الدافع له لخلق عوالم جديدة خاصة به ، وهذا ما يحيلنا إلى بدايات التجريد في الفن ، فالطبيعة تمثل نقطة البداية عند الإنسان ، كما تمثل النهاية أيضا ، إذ " إن إحساس الانفصال عن الطبيعة الخارجية ، هو رغبة في انفصال المرء عن بيئته".[1]

إلا أنه يبدو أن الفنان قد تغلبت عليه قوى ضاغطة لأفكاره ومعتقداته الذاتية ، وهذا ما أثر في المنجز الإبداعي له ، على الرغم من توفر قيم عالية في تلك المنجزات لكنها لا تحمل صفة التحرر.

إذ تعد الفنون ممثلة للبيئة والمجتمع ، فهي مرتبطة معه ومنتجة من خلاله ، وبفعل تراكم التجربة الاجتماعية والثقافية التي تتجلى فيها خصوصية البيئة .

فالعمل الفني في حقيقة وجوده المادي هو انعكاس تام للصورة الكافية في ذهن الفنان ، هذه الصورة ملتقطة وبالتالي هي عاكسة بطريقة أو بأخرى لإسقاطات المجتمع وما يحمله من تأثيرات وعقائد وعادات وتقاليد وتوجهات فكرية ، فمثلا كان الفكر اللاهوتي في الحضارة السومرية انفعالا حيا يسود يوميات حياة الإنسان وينظم شؤونه وعلاقته بمجتمعه ، وكان يستوعب جميع ميول الإنسان الواقعية والتجريدية معا ، فيحل محل مفاهيم العلم وتصنيفاته لمبادئ الطبيعة ، كما تحل محل المفاهيم التجريدية كالحق والعدالة وقوانين دولة وقيم وسلوك.[2]

إذ اعتمدت ذهنية الإنسان في وادي الرافدين فكرة أن الوجود الإنساني هو تواصل لا انقطاع فيه مع مفاهيم الوجود الأخرى ، وعلى وفق هذا الفهم تندمج الأشياء أو الأشكال أحيانا بأفعالها وإمكاناتها ، كذلك نوعية الخامات وحجوم الأعمال وأماكن وجودها وطرائق معالجة الفضاء والخطوط والملامس ، كلها عوامل فاعلة ومتفاعلة

---

[1] هيث ، ادرين، الفن التجريدي، أصله ومعناه، ت: محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة ، بغداد، 1988، ص7.

[2] الحوراني ، يوسف ، البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي الحديث، دار النهاد للنشر ، بيروت، 1978،ص22 .

للإفصاح عن المفهوم الفكري ومتواصلة المتجسد في البناء الشكلي للنتاجات الفنية [1].

إذ أن الحضارات الأولى في العراق القديم عرف الإنسان فيها كيف يحيل أشكاله ليختزلها ويقترب من التجريد ، فالمضمون الفكري كان معبرا عن تخوف وهلع أعتقد أن وجوده مرتبط بقوى غيبية تمثلت بإضفاء روحية متميزة على الواقع للنفاذ به إلى عالم ما ورائية ، ويلاحظ أن الأعمال الفخارية بدلالاتها الرمزية وخطوطها الهندسية ، إذ نرى " التحول من الواقعية في تمثيل الشكل نحو التجريد أو الاختزال الذي ظهر بشكل تكوينات هندسية ، إنما هو تعبير عن استيعاب الفخاري للموضوعات التي جسدت عمل الفخاريات".[2]

وهنا لا بد من التشديد على كلمة التجريد بكل ما تعنيه هذه المفردة من معنى دقيق، إذا ما علمنا أن " التجريد يرفض تفاصيل الأشكال الطبيعية أو تحريفها ، سعيا للإيحاء بمغزى الموضوع الرئيس ، وليس تقريره".[3] وهذا يؤكد أن " الفنان العراقي القديم كان حرا في إحالة وتطويع المظاهر الخارجية للأشكال الطبيعية بشكل يتناسب والقيمة التعبيرية التي يرنو إليها من هذا التطويع الذي يكون بشكل أكثر ثباتا وصدقا ".[4] مطلقا بذلك الفنان لمخيلته الشخصية لتصوغ أشكالا وصورا مرئية لا يمكن لها أن توجد بدونه .

وعند تتبع الحقب الزمنية في العراق القديم " نجد العديد من الفخاريات المزينة بحزوز وتصاميم ذات تخطيطات هندسية وبأشكال مربعة ومستطيلة ومعينية كشفت

---

[1] **السعدي ،ابتسام ناجي كاظم، التكوين التداولية في الخزف العراقي المعاصر، أطروحة دكتوراه(غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ،جامعة بابل،2013،ص83.**

[2] **الشايع ، صباح أحمد، التكوين الفني لفخار العصر الحجري الحديث – المعدني في العراق ، أطروحة دكتوراه(غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد، 1997،ص123.**

[3] **ريد ، هربرت، معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد، 1986،ص61.**

[4] **بارو ، أندريه، سومر فنونها وحضارتها ، ت: عيسى سلمان وسليم طه، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1982،ص6.**

عن فكر خيالي ميال إلى التجريد ".[1] وهذا ما يؤكده أندريه بارو[*] " ان لهذه الخطوط المجردة والحزوز البسيطة معنى ذا أهمية رمزية مما يجعلنا نتطلع من خلالها إلى نوع جديد في الفن أصبح اليوم تجريدا ".[2]

امتازت التشكيلات الفنية في هذه المرحلة بالتنوع بالأشكال والرسوم والزخارف وكذلك الألوان ، إذ أضاف الفنان القديم لمسات الخيال والجمال على سطوح الفخاريات والتي تبدو واضحة حيث كانت ذات معنى وتجدد في أحيانا كثيرة ، من حيث أن عدم صورية الموضوعات آنذاك، والإخلال بقواعد التكوين ونظام النسب لا يدعو للشك في خبرة وإمكانية صانعيها ، بل أَنها ذات دلالات قصدية بهدف ترميز لفكرة حقيقية .

من هنا يظهر لنا أن نظام الخطوط والاتجاهات قد حطم التمثيل الشكلي لأنه كون رؤية علمية وجمالية ، ذات طبيعة أعطت للتحليل مكانة في نظم هذه العلاقات ، وفي نفس الوقت أوجدت نظاما تأليفيا للعمل الفني ، إذ تتركز الرؤية الفنية الإبداعية للفنان في هذا النوع من الأشكال التجريدية إلى انتزاع عدد من السمات الأساسية للشكل لتكوين الجوهر العام وفي صيرورة من الخلق تقوم على معادلة ، إن كل ما له نفس الشكل ، له أيضا نفس الجوهر ، ومن هنا يمكن أن نصل إلى نوع من التجريدية الرمزية الواعية في انتقاء مظاهر الأشياء ، " وأَن هذا التجريد قد تضمن رؤية جمعية مختلفة التعبير في استدعاء بنيات جديدة ، إذ تعمل التحولات بتحطيم بنية الأشكال الواقعية لإيجاد بنية أخرى ، وإنها تعبر عن تآلف الفكرة مع مضمونها في أتم صورة ، وأَن احتمال التقاء الواقعية والتجريد في شكل واحد أحيانا

---

[1] **بارو، أندريه ، بلاد آشور ، ت: عيسى سلمان وسليم طه ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1980، ص254.**

[*] **بارو ، أندريه: عالم آثار فرنسي متخصص في الشرق الأدنىالقديم ، وقاد أعمال الحفريات في كل من لبنان والعراق وسوريا . ولد في عام 1901 في دوبس وتوفي عام 1980 في باريس ، يعتبر المنسق الرئيس للمتاحف الوطنية وأول مدير لمتحف اللوفر ، له العديد من الأبحاث والكتب أهمها سومر 1960 – الفن السومري 1970 – حفريات مملكة ماري وكنوز أور 1968 . للمزيد أنظر الموسوعة الحرة http://ar.wikiperdia>org/w/index.php?titlr**

[2] **بارو ، أندريه ،سومر فنونها وحضارتها ، مصدر سابق،ص91.**

ضرورة أيديولوجية تقتضي بنية ذات تعبيرات مركبة للوصول إلى وظيفتها البلاغية ".[1]

ولأن التحولات في الرؤية الفكرية أوجدت تحولات في التكوينات الشكلية ، إذ تفرض تلك الرؤية الوظائف التي ينبعث من خلالها تصور شكل العلاقات في بنية الأشكال المجردة ، فكانت واقعية التمثيل تنتقل في الميل إلى التجريد والرمزية وتعود الى واقعيتها في وحدة الخطاب الفكري المعلن ، فارتبطت الأشكال المجردة بتأثيرات أماكن وجودها ووظيفتها وتوجه الفنان العراقي القديم نحو التجريد مما استدعي إثارة أجزاء من الشكل لتدل على كلية الشكل المجرد ووظيفته ، وهنا يتم التأكيد على الخطوط الرئيسية للأشكال في تأسيس رمزي دلالي .[2]

لقد امتلك الفنان العراقي القديم صفة الموهبة في صياغة أشكاله صياغة فنية مجردة غير خاضعة لنسب ثابتة ولكنها واقعية تزيد من حساسية الرؤية وتؤدي إلى حقيقة جمالية ، فبوساطة تبسيطه للأشكال وحذفه لبعض التفاصيل تحققت لديه رؤية جمالية للطبيعة ، وتطور الأسلوب التجريدي للفنان العراقي القديم كان مرتبطا بالممارسة والتجريب فضلا عن المعتقد الديني أو الاجتماعي الذي بلور أفكاره .[3] إذ اتخذ إستراتيجية تجريدية ترميزية باستعمال وسائل مشخصة عبر تحولات اختزالية نحو أزلها الشكلي المبسط ، فما تعرضه الآنية الفخارية هي نوع من التأويلات الشكلية الرمزية لمفاهيم الإنسان ومعتقداته ، بوصفها خطابا بلاغيا شكليا مكن الإنسان في زمانه ، أن يوصل ما لديه من خبرات وأحاسيس ذاتية .

إذ تكونت الأشكال المجردة التي أبدعها الفنان العراقي القديم وفقا للبنية الفكرية المحفزة التي كونت نظما شكلية تفاوتت بين الأسلوب الواقعي والتجريدي ، يظهرها

---

[1] العذاري ، أنغام سعدون، بنية الخطاب في المنحوتات الفخارية الرافدينية ، ط1،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن ، 2005،ص27.

[2] العذاري ، أنغام ، المصدر السابق، ص40 .

[3] البياتي ، عبد الحميد فاضل ، تاريخ الفن العراقي القديم ، مطبعة الدار العربية ، بابل ، 2006،ص38.

الأسلوب التبسيطي المغرق بالرمزية والذي يكتفي بالإشارة للهيئة دون التأكيد على التفاصيل .[1]

عبر الفنان من خلال علاقته بمجتمعه عن تفاعلات فكرية وعلمية واجتماعية ولدت سياقات حياتية مختلفة بظواهرها عن ما سبقها مما أضفت ملامح ثقافية لحضارة آنية . وهنا إذ تكمن أهمية وتأثير المتغيرات في الفكر الإنساني بشكل عام وفي ذهنية الفنان بشكل خاص ، وأثر ذلك في نتاجه الفني " إذ كون مفاهيم تأسس على أساسها الفن الذي ما هو إلا محاولة لتوصيل نسق القيم الداخلية والرؤية الخاصة بالفنان إلى المتلقين ، والفنان كما يقول (هربرت ريد)[*] يعتمد على المجتمع بأخذ طابعه وإيقاعه ، ولكن مع ذلك فهو يعتمد على فرديته وخصوصيته المحددة للأداء ، وان الفن أساسا عملية اتصال وتخاطب ". [2]

لقد أدى التطور السريع والتقدم في المجالات التقنية والأبحاث العلمية والتطور الفكري والاجتماعي إلى تغيرات في سياق الحياة الاجتماعي والثقافي ، وبالتالي خلق أنماط أشكال جديدة ومعايير ذات دلالات تختلف عن سابقتها ، وذلك سيؤدي حتما إلى تغير وانزياح في الاهتمامات الجمالية والأذواق السائدة والسعي إلى كل ما هو جديد،" فلم يعد الفنان يعني بتمثيل الواقع لهذا فقد الفن وظيفته لخدمة المجتمع والدين ، وأخذ يبحث عن قيم جديدة يسمو بها فوق مستوى التمثيل الصوري ، مع رغبته المتزايدة للاهتمام بالحياة الداخلية للعمل الفني بلغة الألوان والأشكال وقدرة هذه اللغة على أحداث تأثير يفوق لغة الوصف كمحاكاة سمجة للطبيعة ". [3]

---

[1] الناصري ، ثامر ، الوحدة والتنوع في الخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد، 2005،ص50.

[*] هربرت ريد : ناقد بريطاني اختصاصي في الأمور الأكاديمية للفنون الجميلة له خبرة طويلة في ميدان التعليم والتأليف . من مؤلفاته الفن والمجتمع ومعنى الفن .

للمزيد راجع:www.neelwafurat.comlitempage.aspx

[2] شاكر عبد الحميد ، العملية الابداعية في فن التصوير، عالم المعرفة ، الكويت ، 1987،ص160.

[3] نوبلر ، ناثان، حوار الرؤيا ، مدخل إلى التذوق الفني والتجربة الجمالية ، ت: فخري خليل،مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد،1987،ص126.

لقد استأثر الفن التجريدي (Abstractionism) بالسيادة الكاملة على ساحة الفن العالمي منذ مطلع القرن العشرين حتى اليوم ، في وقت خضعت فيه الرؤية لدى الفنان إلى تحولات عميقة فتحت أفاقا جديدة تميزت بروح البحث الخلاق ، مثلما تميزت بالحرية المطلقة في الكشف والانجاز .

ومن المتعارف عليه أن العمل الفني يتضمن (الشكل والمضمون) أي الظاهر الخارجي والداخل الكامن خلفه والمتمثل بروحية الفنان وتداعيات أفكاره وإحساساته ، وهذا ما اهتمت به المدرسة التجريدية في سعيها للبحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة مجردة عن التفاصيل المحسوسة ولا ينطوي عن أي صلة بشيء واقعي . [1] إذ يتقبل العمل التجريدي الكثير من التأويلات والاحتمالات والتداخلات لأن كل فنان يشكله داخل مخيلته بالطريقة التي تراه مخيلته، فضلاً عن أن من مزايا الفن التجريدي أنه الفن الذي يستطيع به الفنان من خلاله أن يحقق ذاته ، لأنه يبحث في ذات الفنان الذي هو جزء من الذات الإنسانية الكبرى .

ويبدو أن علم النفس الذي يبحث عن الأعماق ويكشف النقاب عن حقيقة عامة هي أن العقل البشري الواعي يستطيع أن يفرض سلطانه البصري التمثيلي عن اللاشعور، وانه إذا تخلص الإنسان من سلطانه ، فان منابع المشاعر تستطيع أن تتدفق بوضوح مرة ثانية ، وفي هذه الحالة فان الفن يصبح الطريق لتحقيق الذات .[2]

وفي مفهوم التجريد ينبغي علينا أن نفرق دائما بين شيئين ، التجريد في الفن والفن التجريدي " فالفن التجريدي يقوم على التجريد الصرف ، أي التجرد الكلي من الموضوع الأصلي في حين يحقق التجريد في الفن بنسب متفاوتة في الاتجاهات الفنية الأخرى ".[3]

---

[1] **الصراف ، أمال حليم ، موجز في تاريخ الفن،ط3،مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، 2009، ص170.**

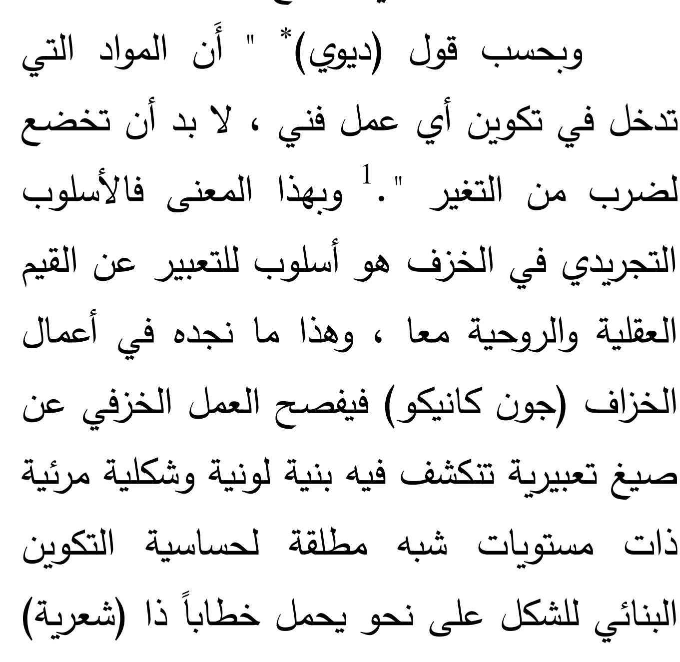
[2] **البسيوني ، محمود ، الفن في القرن العشرين ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1983،ص146.**

[3] **عز الدين اسماعيل ، الفن والانسان ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ط4،1974، ص4.**

لهذا سعى الفنان في بنية الفن التجريدي إلى كسر قواعد المشاهدة بمعنى إزاحة الأيقونية لصالح الرمزية ، إذ يعد الفن التجريدي تعبيراً عن هذه الحالة ، ومثال ذلك الابتعاد عن تصوير الواقع وتحطيمه



جون كانيكو شكل رقم (1)



وبحسب قول (ديوي)* " أن المواد التي تدخل في تكوين أي عمل فني ، لا بد أن تخضع لضرب من التغير ".[1] وبهذا المعنى فالأسلوب التجريدي في الخزف هو أسلوب للتعبير عن القيم العقلية والروحية معا ، وهذا ما نجده في أعمال الخزاف (جون كانيكو) فيفصح العمل الخزفي عن صيغ تعبيرية تنكشف فيه بنية لونية وشكلية مرئية ذات مستويات شبه مطلقة لحساسية التكوين البنائي للشكل على نحو يحمل خطاباً ذا (شعرية) عالية ومكثفة تعكس الروح التجريدية الهندسية والمحملة بانبثاقات داخلية بعيدة عن شروط ومواصفات الفنون الواقعية. كما في الشكل رقم(1)



شارمين هينز شكل رقم (2)

ولعل ما جاءت به النصوص التجريدية الخزفية كان محاولة لاختراق المألوف والثابت في بنية الأنظمة الشكلية كما في عمل الخزاف (شارمن هينز) فقد أسقط النص التجريدي الإحالات المرجعية والموضوعية ، واكتفى بإيضاح التعالقات الشكلية

* جون ديوي(1859–1952) هو مربي وفيلسوف وعالم نفس أمريكي وزعيم من زعماء الفلسفة البراغماتية ويعتبر من أوائل المؤسسين لها . من كتبه كيف نفكر وكيف نحل المشاكل وهو الذي وضع فرضيات حل أي مشكلة . ويقال أنه هو من أطال عمر هذه الفلسفة واستطاع أن يستخدم بلياقة كلمتين قريبتين من الشعب الأمريكي هما العلم والديمقراطية . للمزيد أنظر : ديوي ، جون ، موسوعة المورد ، منير البعلبكي ، 1991.

[1] ديوي ، جون ، الفن خبرة ، ت: زكريا ابراهيم ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ،1963، ص129.

اللونية ، ليكشف عن منطق حدسي من خلال التضادات اللونية والخطوط الأفقية والعامودية عبر تكرار الوحدات الهندسية التي شكلت العمود الفقري لمجال الإنشاء العام . كما في الشكل رقم (2))

من خلال هذا المعنى اتجه اهتمام الفنانين إلى منح خزفياتهم خصوصيتها التجريدية بالاستناد إلى الخامة ومعالجتها تقنيا – كيميائيا في خلق وإنتاج حلى تجريدية تعتمد الموازنة والإيقاع الهندسي الإنشائي .[1] وهذا ما نراه متجسدا في خزف الفنان (خوان ميرو). كما في الشكل رقم (3).



خوان ميرو شكل رقم (3)

وفي ضوء ما تقدم يتبين أن المدرسة التجريدية كتسمية أطلقت على جميع المذاهب التي تخلت عن التشبيه ، وعن الصورة المألوفة إلى درجة التركيز والتكثيف ، واعتمدت على علاقات خالصة في بناء أشكال لا أساس لها في الواقع وركزت على إبراز الفكرة القائمة وراء مظاهر الأشكال .[2] وتركت الشكل الظاهري لصالح جوهره ، فغدا العمل الفني معبرا عن مضامين الأشياء دون أشكالها الظاهرية السطحية ، كون أن الأشياء في ظاهرها لا تتطابق مع جوهرها أو حقيقتها .

إن الفن التجريدي يتحد إلى قمة الفردية في الإبداع الفني ، والواقع أن الطرز القديمة التي استمرت قرونا في الفن القديم والمدارس الحديثة التي بقيت سنوات في العصر الحديث اعتمدت على وحدة الأسلوب ووحدة المنطلق إلى حد ما كمجموعة من الفنانين ، غير أن التجريدية أصبحت فنا يتضمن أساليب لا حصر لها .[3] إذ يعد الفن التجريدي تيار فني ذاع صيته في مراحله الأولى في عام 1911م ، عندما نشر

---

[1] السعدي،ابتسام ناجي كاظم، مصدر سابق، ص156

[2] حسن محمد حسن ، الأصول الجمالية للفن الحديث – تحليل مفصل عن أثر الفلسفة الجمالية القديمة في الاتجاهات النقدية المعاصرة ، دار الفكر العربي ، بيروت ،ب ت ، ص221.

[3] البهنسي ، عفيف ، الفن في أوربا ، دار الرائد اللبناني ، بيروت،لبنان، 1982،ص326 .

الفنان كاندنسكي* كتاب يلخص فيه فلسفته بحدود التجريد ، ومنذ تلك اللحظة أصبح التجريد سمة طاغية في الفن الحديث.

الفن التجريدي ظاهرة وليس مجرد تيار ، لكنها ظاهرة معاصرة بل مرحلة متقدمة في تاريخ الفن وبروز هذه الظاهرة هو نتيجة لتطور بطيء لا لتبدل مفاجئ ، أي إن حركة متصاعدة ودائمة قد أدت منذ النهضة إلى يومنا إلى تحول في الرؤية الفنية ومن ثم إلى نفي الصورة والى استنباط الأساليب وتقنيات جديدة أي حلول الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني كنتيجة لتحرر الفنان إزاء الموضوع وتبدل الرؤية الفنية .[1]

*** فاسيلي كاندنسكي (16 ديسمير 1866–13ديسمبر 1944) أحد أشهر فناني القرن العشرين . اكتشافاته في مجال الفن التجريدي جعلته واحدا من أهم المبتكرين والمجددين في الفن الحديث . في كلتا الحالتين كفنان وباحث نظري لعب دورا محوريا ومهما جدا في تطور الفن التجريدي ، تنسب اليه جائزة كاندنسكي للفنون ومن أشهر تصاميمه كرسي كاندنسكي الذي أخذ طابع مدرسة الباو هاوس في ألمانيا .كما يعتبر كاندنسكي من الممهدين للمذهب التعبيري التجريدي وأطلق عليه لقب أمير الروح ولقب الفارس .للمزيد أنظر : الموسوعة الحرة ويكيبيديا ، مصدر سابق .**

[1] محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر، دار المثلث للطباعة والنشر ،بيروت ،1981 ،ص137–138.

الرمـــــز

ثانياً : الرمز في الفكر الإنساني :

لجأت البشرية إلى الرمز كأداة للتعبير عن صراعها المستمر مع ذاتها ، ومع علاقاتها ببعض الموجودات ، إذ مثل الرمز بالنسبة للإنسان القديم واقع وحقيقة ، إلا أنه اتخذ في مراحل زمنية مفهوما متميزا عن الواقع .

للرموز معانٍ متعددة ومعقدة ومتناقضة في بعض الحالات، والرمز غير محدد بالزمان والمكان، ولكنه يتبع على نطاق واسع بعض القواعد المستقلة من التقاليد الموروثة والدين، إذ اتخذ الإنسان الرمز منذ القدم ليكون بديلا لشيء ما، وان محاولة تحليل الرموز تعد محاولة تخيلية غامضة لأنها تجاوز حدود الشكل الثابت.

لقد اهتم الكثير من علماء (الانثروبولوجيا)*بدراسة الرمز وذلك لأنهم يرون في ذلك " أن الإنسان وحده هو الذي ينفرد عن الحيوانات جميعا بالسلوك الرمزي وبالقدرة على استعمال الرموز والتعامل عن طريقها "[1] .

لقد نظر الإنسان منذ نشأته الأولى إلى الأشياء التي تحيط به والتي أثر وتأثر بها كرموز ذات أهمية تعبيرية ،فالأشكال الطبيعية والأشكال التجريدية (الهندسية والنباتية) كلها قد تمثل رموزا له. لهذا تختلف تفسيرات الرمز ومعانيه وتتنوع بشكل كبير، كما يمكن أن يعد الرمز بداية الفن لأن الفنان القديم لا يعد ما يقوم به من رسوم ومنحوتات على أنها فن، بل كما يعدها مجرد تعبير عما يحس به أو يشعر به، أو هي وسيلة اتصال بينه وبين جماعته ، وبينه وبين القوى الغيبية

---

* الأنثروبولوجيا هي علم الانسان وقد نحتت الكلمة من كلمتين يونانيتين هما anthropos ومعناها الانسان وكلمة logos ومعناها علم وعليه فان المعنى اللفظي لاصطلاح الأنثروبولوجيا anthropology هو علم الانسان . ونعرف أيضا بعدة تعريفات أشهرها علم الانسان وأعماله وسلوكه – علم الانسان – علم الجماعات البشرية وسلوكها ونتاجها – علم الانسان من حيث هو كائن طبيعي واجتماعي وحضاري – علم الحضارات والمجتمعات البشرية . للمزيد أنظر: الموسوعة الحرة ويكيبيديا ، مصدر سبق ذكره.

[1] محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2،دار المعارف،مصر،1978،ص34

التي كانت مسيطرة عليه وعلى حياته ، فاستخدم الرمز للتواصل مع ما حوله من مجتمع وبيئة .

ويؤرخ الباحثين بأن أول ظهور للرمز كان في العصر الحجري القديم ، لهذا يعد إنسان هذا العصر المصدر الأول للممارسات الرمزية إذ قام باستخدام الرمز في أولى محاولاته لمخاطبة الطبيعة " فقد كان يمارس عملية الصيد وطريقة الاختفاء من الفريسة أو الاختفاء من الأعداء بتقليد حركات وأصوات تلك الحيوانات أو ارتداء أوراق الأشجار والجلود ، إذ يتخذ الرمز في الممارسات الحيز الأكبر ، فهو بهذه العمليات يقوم باتخاذ رمز للحيوان أو الشجرة ... وما إلى ذلك "[1]. أي إن العملية الحياتية للإنسان " تكون سلسلة من العلاقات هو الإنسان الصياد وتقليد الإنسان للحيوان رمز للحيوان والحيوان هنا الفريسة ، وهذه المحاولات هي من مظاهر الرمز الأولى لدى الإنسان القديم ، كما يمكن توضيح هذه الممارسة في الإنسان (الرامز) والشجرة (الرمز) وتقليد الإنسان للشجرة (المرموز إليه)"[2]. لهذا نجد أن الإنسان القديم رمز لكل مظهر من مظاهر الطبيعة برمز خاص وأضفى عليها تلك القدسية والكمال والقوة والنقاوة .[3]



شكل رقم (4)

ومما تقدم يمكن عدّ الرمز كيانا متكاملا له القدرة على الإقناع والتأثير ، فهو يحضر الحالات والمواقف التي ينبغي إيصالها بصيغ جديدة الطرح ، فضلا عن أنه شيء غير معلن عنه مباشرة، للتعبير عن فكرة تقف خلفه وتعبر عن شيء غير

---

[1] يونغ، كارل غوستاف، الانسان ورموزه، ت: سمير على ، دار الشؤون الثقافية العامة ،منشورات وزارة الثقافة والاعلام،بغداد،1984،ص23–25

[2] قاسم مقداد ، هندسة في السرد الأسطوري العلمي ،دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق ،بيروت، 1984،ص54

[3] التكريتي، سلمان، أساطير بابلية ،م: زكي الجابر، مطبعة النعمان ، النجف ، 1982،ص23

محدد لتمثل مفهوما من المفاهيم المجردة أي إن الرمز يرمي إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها في أحداث .[1]

2 - **الرمز في الفكر الفلسفي** :

إن تطور الفكر الإنساني ظهر واضحا وجليا بظهور الفلسفة ، وذلك من خلال النتاجات الفكرية للفلاسفة اليونان، إذ ظهرت دراسات عديدة ودقيقة لتحديد المفاهيم ومن ضمنها مفهوم الرمز ، فيعد أفلاطون ومثاليته من المرجعيات التاريخية التي تحمل في ثناياهم مفاهيم رمزية ، إذ يرى أن الكون مقسم إلى عالم مثالي وعالم مادي محسوس ، فالعالم المثالي هو ذلك الذي يتضمن الحقائق المطلقة والمفاهيم النقية الخالصة ، أما العالم المادي المحسوس الذي نراه بكل ما فيه من موجودات كالسماء والأرض والأشجار.... وغيرها فهو لا يمثل الحقيقة ، بل هو صورة عن الحقيقة ، لهذا " فان لكل مظهر مادي من مظاهره رمزا أو كناية عن حقيقة أخرى هي الحقيقة المثالية "[2]، وهو يرى أن لكل شيء في العالم الحسي نظيره في العالم العقلي سابق له في الوجود وهي المثال أو الفكرة أو المعنى الكلي الذي صورت الجزئيات على مثاله ، وهذه المثل أو الصور الروحية التي تقابل المحسوسات إن هي إلا حقائق الأشياء ، أي إن الفكرة فيما يراه أفلاطون شيء غير عادي" إذ يوجد بين المواد والأفكار عالم الأشياء المحسوسة ، والأشياء المحسوسة هذه هي خليط بين الموجود وغير الموجود وبين الأفكار والمادة "[3]، ولهذا " ينكر أفلاطون حقائق الأشياء المحسوسة ولا يرى فيها غير صور ترمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي"[4].

---

[1] محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب، ت، ص33

[2] وليد قصاب ، المذاهب الأدبية الغربية ، رؤية فكرية وفنية ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ،لبنان، 2005،ص96

[3] أوفسيانيكوف ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ط2،ت: باسم السقا،دار الفارابي ،بيروت ،1979،ص20–22

[4] محمد مندور، ، مصدر سابق، ص108

ومن هنا كان أفلاطون يستثمر فعالية الرمز في تشكيل أواصر العالم المثالي ذي الطبيعة الجمالية النقية الخالصة ، انطلاقا من سير غور المحتوى الذهني (التجريدي) لصور الواقع ، بمزيد من الرؤى الرمزية الفاعلة .

إلا أن أرسطو فقد تناول الرمز على أساس اللغة ، فهي بجميع ميادينها رموز لأفكار وهي رموز مجردة ، فالكلام هو العمليات العقلية ، أما الكلمات فهي رموز لمعاني الأشياء، أي رموز لمفاهيم الأشياء الحسية أولا ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس ، وهي رموز لحالات نفسية ومادة للفكر، فالصوت اللغوي وظيفة عقلية لها دلالتها على الكلام الداخلي وهذه الحالات ليست طبيعية بل هي وضعية اصطلح عليها ، فمعانيها المشتركة بين الناس هي التي تعطيها كل قيمتها اللغوية ، " وبهذا وحده نستطيع أن نفكر بالكلمات ونبني حججنا عليها بوصفها رموزا للأشياء"[1] .

وهو بهذا أي أرسطو قد قسم الرمز على ثلاثة مستويات رئيسة هي :

1- الرمز النظري أو المنطقي : وهو الذي يتجه بواسطة العلاقة الرمزية إلى المعرفة .

2- الرمز العملي: وهو الذي يعني الفعل.

3- الرمز الشعري أو الجمالي : وهو الذي يعني حالة باطنية معقدة من أحوال النفس وموقفا عاطفيا أو وجدانيا[2].

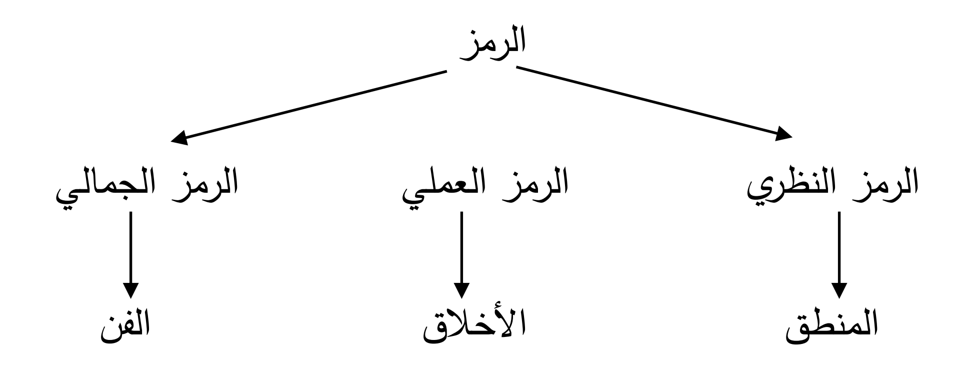
والذي يفهم من تقسيم أرسطو للرمز ، انه رد مستوياته إلى المنطق والأخلاق والفن ، فالمنطق لا يعدو أن يكون تصنيفا رمزيا للمعرفة الصورية الخاصة ، والرمز الأخلاقي العملي يعني بالمبادئ والقواعد التي تنظم السلوك ، أما الرمز الجمالي فيرد

---

[1] **محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ب،ت،ص39**

[2] **أحمد ديب شعبو ، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني، المؤسسة الحديثة للكتاب،لبنان ،ص2006،ص40**

إلى انطباعات ذاتية وأحوال وجدانية وهو الذي ينكشف في مجالات الإبداع .[1]
ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط الآتي:



أما في الفلسفة الحديثة فان أول من حاول وضع مفهوم للرمز هو (جوته)[*] إذ قال " يفهم الرمز على انه امتزاج للذات بالموضوع والفنان بالطبيعة "[2]، لقد حاول الكثير من علماء اللغة والفلاسفة وغيرهم من تحديد مفهوم الرمز ، وتعددت الآراء وفقا لكل منهم :

إذ حدد (وبستر)[**] الرمز بأنه " ما يعني أو يومئ إلى شيء عن طريق علامة بينهما "[1] ، وهو بذلك يرى أن للرمز علاقة بالشيء المرموز إليه .

---

[1] **عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ودار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت، 1978،ص19**

[*] **يوهان فولفجانج جوته(28 أغسطس 1749–22 مارس 1832) من أشهر أدباء ألمانيا ، ترك ارثا أدبيا وثقافيا ضخما للمكتبة الألمانية والعالمية وله أثر بالغ في الحياة الشعرية والأدبية والفلسفية من أعماله (آلام الشاب فيرتر 1774 رواية في شكل رسائل – المتواطئون ومسرحيات أخرى) للمزيد أنظر: الموسوعة الحرة ، مصدر سابق**

[2] **فيليب سبرنج ،الرموز في الفن الأديان والحياة، ط1،ت: عبد الهادي عباس، دار دمشق ، 1992،ص6**

[**] **نوح وبستر (1172–1843م) عالم لغوي أمريكي . أثارته الرغبة في وضع معيار للنحو والتهجي الأمريكيين ، فألف كتاب معهد اللغة الانجليزية لقواعد النحو والصرف ، كتابه الأخير القاموس الموجز سبق كتابه قاموس اللغة الأنكليزية الأمريكي ويعرف حاليا باسم مريام وبستر وهو الذي جعل من اسم وبستر كلمة شائعة تعني القاموس المعياري ، لمزيد انظر : وبستر ، نواه ، الموسوعة العربية الموسوعة ، 1965 ، عن الموسوعة الحرة ، ويكيبيديا ، مصدر سابق.**

أما (عمانوئيل كانت)*** فانه يشير في كتابه (نقد العقل المحض) إلى أن " الرمز بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها ، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج "[2]. وهو بهذا ينفي أية علاقة ما بين الرمز وبين الشيء المرموز إليه ، أي انه عدّ الرمز كياناً مكتفياً بذاته ولذاته ، وليس له صلة بذات الشيء الواقعي الذي أخذ منه .

أما هيغل* فيرى أن الرمز يمثل بداية الغور ويعدّه ابتكارا لمرحلة قبل الفن واعتقد بقصد ظهور الرمز في الفن القديم ، لأن الفن القديم عند القدماء لم يكن فنا بذاته بل كان مجرد تعبير عما يحس ويشعر به ، أو وسيلة مخاطبة بينه وبين القوى الغيبية المتسلطة بقواها عليه ، وقد عدّ أن ظهور الرمز كابتكار ظهور من جهة الشرق بصفة خاصة ، ويعود سبب ذلك الاعتقاد بسبب الطبيعة الفكرية لهذه المنطقة والتي كانت تحاول إرضاء قواها الطبيعية الضاغطة بأي شكل ممكن ، فكان هذا الفنان يستعير من محيطه ما يحوله إلى رموز بفعل تحميلها مضامين ودلالات روحية عالية " فالرمز شيء خارجي معطية مباشرة تخاطب حدسنا مباشرة بيد أن هذا الشيء لا يؤخذ ويقبل كما هو موجود فعلا لذاته وإنما بمعنى أوسع وأعم بكثير "[3].

---

[1] محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط2، دار المعارف ، مصر ،1978 ، ص37

*** ايمانويل كانت (1724–1804م) فيلسوف من القرن الثامن عشر ألماني من بروسيا ، وأحد ألمع فلاسفة عصر التنوير الأوربي ، من كتبه (نقد العقل الخالص) وكتاب (مشروع السلام الدائم) ومن أبرز أقواله التنوير هو ابتعاد الانسان عن عدم النضج الذاتي . عدم النضج هو عدم القدرة على استخدام العقل وحده من دون توجيه أحد . للمزيد راجع : الموسوعة الحرة ويكيبيديا ، مصدر سبق ذكره.

[2] محمد فتوح ، نفس المصدر ،ص38

* غيورغ فيلهلم فريدريش هيغل (27 أغسطس 1770–14 نوفمبر 1831م) فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت ، فورتيمبيرغ ، في المنطقة الجنوبية الغربية من ألمانيا . يعتبر عيغل من أهم الفلاسفة الألمان حيث يعتبر أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي ، من أهم مؤلفاته (المدخل الى علم الجمال) و (ظاهريات الروح) للمزيد أنظر : الموسوعة الحرة ، مصدر سابق.

[3] هيغل ، الفن الرمزي ، ط1،ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1979، ص11

وهو بذلك أي هيغل يميز في الرمز شيئين هما " المعنى والتعبير فالمعنى يرتبط بتمثل أو موضوع ، كائنا ما كان مضمونا ، والتعبير وجود حي أو صورة ما "[1].

أي إن الصورة بوصفها أداة تعبير في الفن الرمزي لا تمثل ذاتها إلا في الحد الأدنى ، وهنا يكتسب الرمز أكثر من مستوى دلالي (لأن الرمز قبل كل شيء هو دلالة) فالأسد يستحضر فينا الشجاعة ، كرمز ، والثعلب رمز للمكر والخديعة ، وهذا لا يعني أن الأسد والثعلب هما الرموز الوحيدة للشجاعة ، فممن الممكن اعتماد رموز أخرى ، لدلالات شتى ، فقد يستخدم شكل الإنسان (الرجل ، المرأة ، الطفل) للتعبير عن معانٍ رمزية مختلفة ، كالقوة والحياة والمستقبل وغيرها .

هذه الصور بما تحمله من دلالات رمزية قد تعمل داخل مجتمع ما دون مجتمع آخر ، فعملية توظيف الرمز ترتبط بالمجتمع المنتج له فكريا ، ودلاليا ، ودلالة الصورة الرمزية تكون أكبر من ماديتها المعبرة عنها أيقونيا ، لأنها تمثل في حقيقتها اتجاه فكري وأيديولوجي ونفسي ، وأن " ارتباط الرمز بالشيء المعبر عنه ، يرتبط بالمتلقي وما يمتلكه من مرجعيات تمكنه من قراءة الصورة المعروضة أمامه ، لذلك فانه قد يؤول الرمز المعروض عبر المستوى الشكلي ، كمستوى أول ، بطريقة مركبة تجمع الشيء ونقيضه ، أي أن رمز الخير قد يغدو في ضمن سياق الصورة الفنية رمزا للشر بالوقت نفسه ، فأهم ما يميز الرمز هو تأويله لوجود شتى إذ يحتمل أكثر من تفسير واحد "[2]، وبحسب مرجعية المتلقي ، فالرمز ذو طبيعة ثنائية تجمع ما بين هو ظاهر وما هو مستتر ، مما يؤدي إلى أغناء التعبير ومنحه عمقا وبعدا إضافيا يؤخذ على أكثر من مستوى دلالي ، وهو بذلك يكتسب دلالة بوصفه " أثر يتم عن طريقه تمثيل الأفكار ، وهو وسيلة إذ يضطلع بمهمة نقل معنى آخر من خلاله "[3]، وهذا الأثر المادي يعمل على خلق وتوصيل أفكار عبر معاني مصاغة

---

[1] **هيغل ، المصدر نفسه ،ص11**

[2] **محمد مندور ، مصدر سابق ،ص33**

[3] **حكيم راضي ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، 1986، ص40**

دلاليا داخل بنية مجتمع ما ، وبحسب ما أكده (هربرت ريد) الذي عرف الرمز بأنه " إشارة مصطنعة معناه متفق عليه ، وهو لا ينبغي لنا أن نعرفه إلا إذا عرفنا انه قد اتفق عليه "[1].

لهذا فرق (ريد) بين العلامة والرمز ، إذ إن العلامة تجعلنا نتعامل مع ما تشير إليه أو تدل عليه ، أما الرمز فانه يجعلنا نتصور موضوعه ، لذا فان الفن لديه لغة قائمة على الرموز وبهذا المعنى نستطيع أن نقول : إن لغة الفن لغة نوعية خاصة ، تقوم على الرموز ومن شأن هذه اللغة أن تجعلنا نتصور بعض الموضوعات عن طريق وسائط غير لغوية أي أن " الأعمال الفنية لها وظيفة خاصة في مضمارها الاجتماعي ،لأن في وسعها التعبير عن معارف أو قيم هي فيما وراء العالم اللغوي "[2].

وقد ميز (ريد) بين نوعين من الرموز هما :

1- **الرموز المجردة:** تستخدم أشكالا ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة أو من مظاهر الطبيعة ، ولكنها ترتبط بموضوعات مطلقة بكيفية كاملة تماما .

2- **الرموز المحددة:** " تستخدم صورا محددة مشيدة أثناء خيالات لا عقلية مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابط بينهما "[3].

إن الفنان في نظر (ريد) الذي لا يبحث عن رمز واضح ، وإنما يبحث عن مظاهر الرمز الخارجية التي تكون أكثر أمانا للحقيقة نفسها في إعادة الخلق المخلصة لتلك الحقيقة . لهذا فان " الرمزية ما هي إلا فن انتخاب نماذج تتطابق مع أفكار مجردة ، مثال ذلك (الحمامة) فهي رمز للسلام "[4].

---

[1] هربرت ريد ، معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986، ص247

[2] زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ،ب،ت، ص338

[3] هربرت ريد ، مصدر سابق ، ص252

[4] هربرت ريد، مصدر سابق ،ص252

أما (كاسيرر)* فقد عد (الفن لغة رمزية) ، وهذا التعريف قد هيمن على جميع الدراسات الفنية في القرن العشرين فظهر إلى الوجود تاريخ جديد للثقافة يستند إلى الفكرة القائلة الفن تعبير رمزي.[1]

يتميز الرمز عند كاسيرر بأنه يخلق علاقات بين الإشارات الحسية من ناحية ، والمعاني من ناحية أخرى، لهذا " فان طبيعة عمل الرمز تتمثل في خلق عالم يعلو على الإشارات الحسية ويغلفها به "[2]، لهذا يعرف (كاسيرر) الواقع الرمزي بأنه الواقع الحقيقي وهو المغلف بشتى الأشكال الرمزية والرمز هو الذي يخلق ويشكل الواقع، فالرموز العلمية تشكل واقعا من الموضوعية وهو العالم العلمي ، والرموز الأسطورية تشكل وتخلق واقعا آخر موضوعيا ألا وهو العالم الأسطوري، والرموز اللغوية تخلق وتشكل واقعا آخر موضوعيا ألا وهو الواقع اللغوي، والرموز الفنية يخلق وتشكل واقعا آخر موضوعيا ألا وهو عالم الأشكال الخاصة.[3]

لقد عدّ (كاسيرر) الأشكال الرمزية للثقافة الإنسانية هي اللغة والأسطورة والفن ، والدين ، والعلم ، وان عالم الإنسان يحدد بطريقة جوهرية من خلال الأشكال الرمزية التي يقوم الإنسان بعملية تمثيلها لنفسه . لقد حدد (كاسيرر) مفهومه للرمز بأنه اعتمد فيه على فلسفة خاصة بطبيعة النوع الإنساني في تميزه عن الحيوان ، " فالإنسان لا يحيى في عالم مادي خالص ، بل في عالم من الرموز المختلفة كاللغة

*** ارنست كاسيرر (1874–1945) فيلسوف ألماني ومؤرخ فلسفة ينتمي الى ما يسمى بمدرسة ماربوج في الفلسفة الكانطية الجديدة . اشتهر كأبرز شارح للفلسفة النقدية الكانطية في القرن العشرين . غادر ألمانيا عام 1933 وتوفي في نيويورك ومن أشهر أعماله : الجوهر والوظيفة 1910–الحرية والشكل 1916– فلسفة الأشكال الرمزية 1923–1929– الأسطورة والدولة 1942 – الرمز والأسطورة والثقافة 1979 واللغة والأسطورة 1925 . للمزيد راجع الموسوعة الحرة ويكيبيديا ، مصدر سابق.**

[1] كوبلر، جورج ، نشأة الفنون الانسانية ، دراسة في تاريخ الأشياء، ت:عبد الملك الناشف ، مؤسسة فرانكلين للطباعة ، نيويورك،1965، ص9

[2] معن زيادة ، الموسوعة الفلسفية العربية ، م1،معهد الانماء العربي، 1986،ص626

[3] الجزيري، مجدي ، الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر ، الاسكندرية ،2002، ص205.

والدين والفن والأسطورة والحضارة ، وهذه جميعا تمثل رموزا للحضارة الإنسانية " [1]، وتلك الرموز البشرية ليست مجرد مجموعة من الدلالات التي تشير إلى بعض المعاني أو الأفكار أو التصورات بل هي " شبكة معقدة من الأشكال أو الصور التي تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته وآماله ومعتقداته "[2] وينتهي إلى التعريف بكون الإنسان حيوانا رمزيا .

وتتفق (سوزان لانجر)* مع (كاسيرر) في رؤيتها للإنسان في كونه " حيوان رامز يبتكر الرموز ويستخدمها "[3]، وترى أن الإنسان لا يتعامل مع الأشياء مباشرة ، بل مع شبكة من الرموز ، وان لغته بصورها المتنوعة لا توظف للاتصال والتواصل فحسب ، بل هي أكثر من ذلك إذ إنها تشكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان في صورة يمكنه فهمها .[4]

أما نظريتها فبنتها على أساس أن الفن رمز والصورة الرمزية هي عمل فني ، وذلك من خلال عدّها أن الرمز " إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري "[5] ، أي إن إدراك الرمز الفني عندها كان يتطلب نوعا من الحدس وهذا ما دفعها إلى القول " بأن الفن ليس بحثا عقليا ، إلا أنه ضروري للحياة العقلية "[6]، وترى (لانجر) أن الرمز يبرز من خلال الشكل الذي يتكون من مجموعة من العناصر التي يمكن من خلالها إدراكه " والأشكال في الفن تجرد لكي تكون حرة من استخداماتها العادية ، ولكي توضع في استخدامات جديدة يجب أن تعمل كرموز معبرة ، فالرمز قادر على إيضاح الأشكال الخاصة بالوحدات وذلك

---

[1] **محسن محمد عطية ، الفن وعالم الرمز ، ط2،دار المعارف ، مصر ، 1966،ص53**

[2] **زكريا ابراهيم ، مصدر سابق،ص278**

* **سوزان لانجر (20 ديسمبر 1895–17 يوليو1985) تعد سوزان لانجر واحدة من أولى النساء الممارسات للعمل الأكاديمي في الفلسفة كفيلسوفة أمريكية . من أشهر كتبها عام 1942 (الفلسفة في مفتاح جديد) للمزيد أنظر : ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة ، مصدر سبق ذكره .**

[3] **حكيم راضي ، مصدر سابق ، ص10**

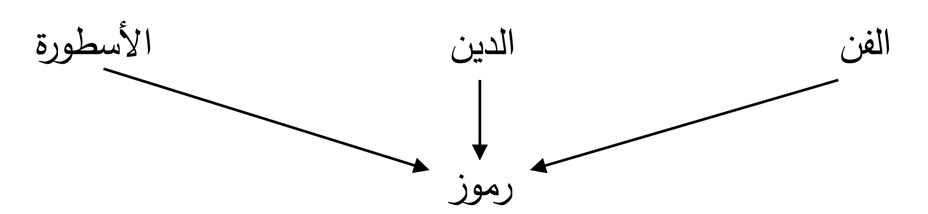
[4] **أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، نشأتها وتطورها، دار الثقافة للطباعة والنشر ، بغداد ، ب،ت، ص205**

[5] **حكيم راضي ، مصدر سابق ، ص10**

[6] **زكريا ابراهيم ، مصدر سابق، ص312**

بإسقاطه في العمل الفني "[1]، كما أن الفنان كان يمثل الجوهر والمضمون بأشكال رمزية ويعقد بينهما صلة ، أي بين الجوهر والشكل الخارجي للرمز ، وكأن الأشكال الرمزية لديه (كالوعاء) يصب فيه الجوهر أو المضمون أو الفكرة لتتجسد أمامه بشكل مرئي هو رمز لها .[2]

لهذا فان العمل الفني ككل لا يمكن تجزئته ، وهو رمز متكامل يعبر عن حياته الخاصة ولا يشير إلى شيء خارجه ، لهذا يعد الرمز الأداة الأساسية في كل الأعمال الإبداعية التي تخص البشر، وأن الفن والدين والأسطورة ما هي إلا رموز يعبر من خلالها الإنسان عما لا يستطيع التعبير عنه بوساطة اللغة . ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط الآتي :



وهذا ما يؤكد وجود اتفاق مسبق " فلا وجود للرمز دون اتفاق فكري مسبق يشير إليه داخل بنية مجتمع ما ، وهذا الاتفاق هو من يحدد ماهية الرمز أو مفهومه الفكري "[3].

إن العلاقة التوافقية لا تعني مباشرة طرح الرمز الذي قد يكون مألوفا في الحياة اليومية تلك ، علاوة على ذلك يحمل معاني إضافية خاصة ، فضلا عن معناه التقليدي ، وهنا يتحدد أكثر من مستوى لاشتغال الرمز ، فهو على مستوى الشكل قد يشير إلى حقيقة داخل الصورة الفنية تساعد على فهم الموضوع ، أما المستوى الآخر فهو يشير إلى خارج حدود الصورة ، أي ما غائب عن البناء الشكلي ، إلا أن المتلقي يستقرؤه من خلال الشكل الخارجي للصورة .

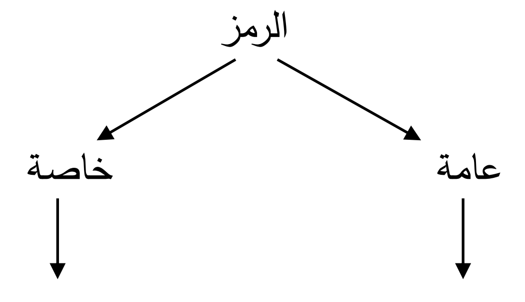
---

[1] حكيم راضي ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، مصدر سابق ،ص 12

[2] الغانم ، رنا عامر مخلص ، الرمز في تكوينات الخزف المعاصر في العراق ، رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد،2007،ص12

[3] الواسطي ، وسن خليل ابراهيم،الابتكار في تصاميم أقمشة الأزياء النسائية المستنبطة من عناصر ورموز الموروث العراقي،رسالة ماجستير(غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد،2007،ص

لقد اهتم العلماء بدراسة الرمز لأنهم يرون أن الإنسان هو مبدع الرموز ، وهو الوحيد الذي يستطيع فهمها والتعامل مع الآخرين بواسطتها " والرموز التي يبدعها الإنسان لتكون لغة أو عرفا جاءت ليتواصل بواسطتها الإنسان مع الآخرين ، فتكون رموزا يعبر بها عن ثقافته بالمفهوم الواسع للثقافة التي تعني جميع العادات والتقاليد والأعراف والعقائد والقيم الفنية والعلمية الموروثة ، فالرموز وسيلة الإنسان للتعبير والاتصال على مر الزمان والعصور ، والإنسان عموما كائن رمزي بفطرته ، فهو يعمد إلى الترميز للبدء في استيعاب شفرات الآخرين ودلالاتها وحفظها ، ومن ثم التعامل معها على وفق دلالاتها العرفية "[1]، وهذا ما يحيلنا إلى طبيعة الرموز بكونها رموز عامة ورموز خاصة " فالرموز العامة هي التي تخص المجتمع بأسره والتي يتفق الجميع على فهم معانيها ودلالاتها بحسب قواعد العرف والتقاليد والدين والقيم المختلفة مثل التمثال السومري يمكن عده رمزا لحضارة سومر ، كما أن علم أي دولة هو رمز لها ، والماء رمز للحياة والنخلة رمز الإنسان ورمز البساطة ، وغيرها من الأمثلة "[2]، والرموز الخاصة هي تلك الرموز ذات المعاني والدلالات الكامنة ، التي لا يفهم معناه سوى الفنان نفسه والتي يتم تحميلها بدلالات ومعانٍ ومضامين خاصة به ، ومثال ذلك قد يستخدم الفنان شكلا من الأشكال كحلقات متصلة مع بعضها البعض لتصوير سلاسل في عمله الفني كرمز للتلاحم والتواصل والاتحاد ، أو العكس تماما فقد يرمز بها الى العبودية أو السجن . ويمكن توضيح ذلك من خلال المخطط الاتي:



[1] راسل كاظم عودة ، مقالة بعنوان مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي ، مجلة الأكاديمي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، العدد 60 ، 2011، ص132

[2] فيليب ، سبرنج ، الرموز في الفن– الأديان –الحياة، مصدر سبق ذكره، ص7

المجتمع الفنان

إن ذات الفنان ووعيه وإدراكه لها أثر مهم في الكيفية التي يتم فيها استخدام الرمز فالفنان يبدأ من الواقع ليتجاوزه ليصبح أكثر صفاء وتجريدا ، وتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها ، فهو يرسم الواقع بل يرده إلى الذات ، فالرمز ليس تحليلا للواقع بل هو تكثيف له .[1]

3- **أنواع الرموز** :

يصعب على الباحثين إحصاء الرموز وتحديدها نظرا لشدة تنوعها واختلاف اختصاصات باحثيها الذين حاولوا تصنيفها ، إذ مرت الرموز بمراحل تاريخية متعددة وحصلت عليها تغيرات كثيرة ، فمنها ما احتفظ بمعناه القديم ومنها ما تغير معناه ، في حين ظهرت رموز جديدة وكثيرة واختفت أخرى ، وسيقتصر الباحث على استعراض أهم تصنيفات الرموز ومن أهمها ما يقسم الرموز بحسب وظيفتها وهي :

1- الرموز اللغوية سواء الأصوات والكلمات المنطوقة أو رموز الحروف والكلمات المكتوبة .
2- الرموز التخاطبية الأخرى منها كأبجدية مورس * وأبجدية العمليات والرموز الكشفية ، والرموز الحركية كحركات الجسد وإيماءات الوجه مثل الإيماءات التي يستخدمها الشركاء في لعب الورق .
3- الرموز التمثيلية : التماثيل ، الأيقونات ، اللوحات والرموز الممثلة لسلاح معين في الجيش أو حزب أو مقاطعة إقطاعية .

---

[1] محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ،مصدر سابق،ص136

*** شفرة مورس : هي شفرة حرفية من أجل ارسال المعلومات التلغرافية ، باستخدام تتابعات قياسية من عناصر طويلة وقصيرة تعبر عن الحروف والأرقام والعلامات والحروف الخاصة الموجودة في الرسالة ، صنعها صامويل مورس في بدايات 1840 ، وتستخدم حاليا على مدى شائع لهواة اللاسلكي وتعريف الاذاعة الملاحية والناقلين الرضيين للموبايل . للمزيد راجع أبجدية مورس ، الموسوعة الحرة ، ويكيبيديا ، مصدر سابق.**

4-الرموز الاجتماعية : هي أساليب في التصرف والقول اتفقت عليها الأجيال وأصبحت مميزة للشعب .

5-الرموز التزيينية كاللباس العسكري وما يعلق عليه من إشارات عسكرية والأوسمة والشعارات وخاتم الخطوبة والزواج .

6-رموز التراتبية في المركز : هي الرموز التي تعبر عن اختلاف الطبقات والفئات في المجتمع كالسيارة والحي ، والمسكن ، والملابس واللهجة وهذا كله يستخدم كرمز للموقع الذي يشغل السلطة والنفوذ .

7-الرموز الدينية : كالنقوش والزخارف في الأماكن المقدسة المرسومة على السقوف والجدران ، فضلا عن أنواع أخرى كالرمز الفني والرمز العلمي والرمز الأسطوري ... وغيرها [1].

4 - **وظائف الرمز** :

للرموز وظائف كثيرة منها :

1-**الإظهار والإبانة** : يظهر الرمز كل ما هو غير قابل للإدراك حسيا مثل القيم الأخلاقية ، إذ يصعب أن يكون هناك رمز للعدالة غير الميزان مثلا ومن ثم يكتسب الرمز قيمة ثابتة لدى المجتمع برمته .

2-**الانتماء إلى المجموعة** : وهي الفرض والالتزام " ويتجلى هذا في الشعارات الرمزية ذات الصيغة السياسية وقد تكون وظيفة الإلزام في الرمز صريحة "[2] ، إذ إن التاج والصولجان لا يكتفيان بالإشارة إلى السلطة فحسب بل يرمزان إلى القوة والنفوذ الذي يمارس من قبل الحكام ووجوب طاعته .

3-**الاتصال:** وهو على نوعين " مكشوف وهو متاح للجميع، وسري نابع من حرص الجماعة على أن يكون لديها أسلوب خاص في التعبير والفهم لا يقع تحت إدراك سواها وهذا يميز أعضائها ويحفظ لهم جوا من الغموض لفهم الأسرار "[3] ، وهذا

---

[1] **سعدي صناوي ، مدخل الى علم اجتماع الأدب ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1944، ص211.**

[2] **الجمل ، بسام ، من الرمز الى الرمز الديني ، مصدر سابق ، ص45**

[3] **سعدي صناوي، مدخل الى علم اجتماع الأدب ، مصدر سابق ، ص214**

ما يتجلى في الجماعات التي تجعل بين أعضائها شفرات في الكلام، فضلا عن جماعات تتخذ أشكالا معينة في الاتصال كأن تكون تحية خاصة .

4-**المشاركة** : والغاية هنا خلق إحساس بالمشاركة ، وهذا الإحساس يقوي الرابطة والانتماء بين أفرادها " ولما كانت لكل حقبة تاريخية رموزها الخاصة فان التفاعل مع تلك الرموز يعني مشاركة المجموعة مشاغلها وأحلامها وقيمها ، وعليه فان الرمز يمثل وسيلة فعالة ومجدية لتحقيق التفاهم والتواصل بين الأفراد والجماعات ".[1]

5 - **عناصر الرمز** :

يتضمن الرمز ثلاثة عناصر وهي الدال أي الرمز نفسه الذي يأخذ مكان الشيء أو المنظور ، والمدلول وهو شيء مادي أو معنوي يترك مكانه للدال ، والدلالة أي المعنى وهي العلاقة بين الدال والمدلول " فليس للرمز إلا ارتباط اصطلاحي بمدلوله وتحدي العلاقة بينه وبين ما يمثله ".[2]

إذ تعددت الطروحات التي تناولت الرمز لغويا وتجاوزت حالة التعريف من اللغة إلى علوم أخرى أحيانا . كما تنوعت في إشارتها للرمز من لغة إلى أخرى . إلا أنها اتفقت بكونها تشير لمصطلحات قريبة من الرمز ، إذ يعرف الرازي* على أنه " الإشارة أو الإيماءة بالشفتين والحاجب وبابه ضرب ونصر ".[3]

---

[1] **الجمل ، بسام ، من الرمز الى الرمز الديني ، مصدر سابق ، ص46**

[2] **سعدي صناوي ، مدخل الى علم اجتماع الأدب ، مصدر سابق ، ص211**

* **أبو بكر محمد بن يحيى بن زكريا الرازي عالم وطبيب فارس (250 هجرية /86م-5 شعبان 311هجرية /19 نوفمبر 923م) ولد في مدينة الري . وهو أحد أعظم أطباء الانسانية على الاطلاق ، ألف كتاب الحاوي في الطب يضم كل المعارف الطبية منذ أيام الاغريق حتى عام 925م وظل المرجع الطبي الرئيسي في أوربا لمدة 400 عام بعد ذلك التاريخ ، درس الرياضيات والطب والفلسفة والفلك والكيمياء والمنطق والأدب. من أشهر مؤلفاته تاريخ الطب – المنصور –الأدوية المفردة وهو أول من ابتكر خيوط الجراحة وصنع المراهم وله مؤلفات في الصيدلة ساهمت في تقدم علم العقاقير . للمزيد راجع الموسوعة الحرة ويكيبيديا ، مصدر سابق.**

[3] **الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان، 1982،ص25**

أما المعاجم الفلسفية فقد عرفت الرمز "على أنه شيء ما يمثل شيئا آخر، أو شيء يمثل شيئا مجردا ، وذلك بسبب التشابه في الخصائص"[1]. ومنها ما يعد الرمز على أنه " مصطلح يطلق على الشيء المرئي، ويدرك من قبل الناظر من خلال استحضار صورة مشابهة له بالعقل عن طريق ارتباطات معينة ".[2]

إن كلمة الرمز في اللغة الانكليزية (Symbol) مأخوذة من (Symbollo) وهي بمعنى يستدل أو يستنتج ، ومعناها شيء يرمز إلى أو يدعو إلى شيء آخر وخاصة جسم ملموس يرمز إلى فكرة غير ملموسة ." وأصلها في اليونانية (Sumbolm) وهي شيء إليه بعد اتفاق وتقبله جميع الأطراف كونه يحقق مقصدا معينا ، وقيل أن أصل الرمز (الصوت الخفي) الذي لا يكاد يفهم "[3] ، يشير الكثير من الفلاسفة والمفكرين والنقاد السيكولوجيين لأهمية الرمز في حياة الإنسان فبعضهم حدد وظيفة الرمز كأداة لحمل المعاني الخاصة فقط ، وهذا ما فعله (فرويد)* عندما " عد العلم كوجود ليصبح رمزا لتغيرات المعنى المؤكدة "[4] ،

---

[1] **"Webster"Seventh new collegiate Dictionary،Amerriam_ Webster.G8c.Merriam company،USA press،1972،p.1477**

[2] **Encyclopeda Britanica ،Marco Paealia Knowledge، William Benton، London، 1973،P.107**

[3] **الحيدري، سناء ساطع، الانتماء المكاني في التجمعات الاسكانية ، أطروحة دكتوراه،غير منشورة ، الجامعة التكنولوجية ، بغداد، 1996،ص15 .**

* **سيغموند فرويد (6 مايو 1856– 23 سبتمبر 1939) طبيب نمساوي من أصل يهودي ، اختص بدراسة الطب العصبي ومفكر حر .يعتبر مؤسس علم التحليل النفسي ،هو مؤسس مدرسة التحليل النفسي وعلم النفس الحديث، اشتهر فرويد بنظريات العقل واللاوعي وآلية الدفاع عن القمع وخلق الممارسة السريرية في التحليل النفسي لعلاج الأمراض النفسية عن طريق الحوار بين المريض والمحلل النفسي ، كما اشتهر بتقنية اعادة تحديد الرغبة الجنسية والطاقة التحفيزية الأولية للحياة البشرية ، فضلا عن التقنيات العلاجية وتفسير الأحلام كمصادر للنظرة الثاقبة عن رغبات اللاوعي . من مؤلفاته : التحليل النفسي والفلسفة الغربية المعاصرة – مستقبل وهم – الحلم وتأويله ، والحياة الجنسية . أنظر سيغموند فرويد الموسوعة الحرة ، ويكيبيديا ، مصدر سابق**

[4] **الواسطي، سنى سلمان ، الرمزية في العمارة ، رسالة ماجستير، غير منشورة ، كلية الهندسة ، جامعة بغداد، 1996،ص11 .**

أما اصطلاحا فتعرف (ريتا عوض)** الرمز بأنه التعبير التمثيلي الذي تستخدم فيه ألفاظ ذات طبيعة حسية للدلالة على أفكار مجردة ، إذ يوجد بين الصورة والفكرة التي تثيرها تلك الصورة ، فالرمز هو نفسه وهو ما يعبر عنه ، الاثنان منصهران ولا يمكن لأية صورة أن تكون رمزا لأية فكرة بشكل عشوائي لأن مبدع النص أراد ذلك ، فالرمز أبعد ما يكون إلى الذاتية ، ولا يأتي ارتباط الصور بالأفكار المجردة بإرادة واعية أو بتخطيط منطقي أو معادلة ذهنية بل أن صورا معينة تكتسب دلالات وأبعادا رمزية بارتباطها بالأفكار المجردة التي يعبر عنها بالتراث والتجربة الإنسانية في الأسطورة والشعر والتاريخ ، إذ أن فقدان الشعر يرمز إلى ضياع القوة لارتباط أحدهما بالآخر ، فقصة شمشون والأفعى ترمز إلى الشر والمكر لأنها ارتبطت في الذهن الإنساني بالشيطان الذي ظهر بصورة أفعى وأخرى حواء بالعصيان .[1]

بينما يشير (كانت) إلى أن الرمز " تمثيل من الخيال يستدعي الكثير من الفكر، وأن الفكرة الجمالية رمزا تختلف عن الفكرة العقلية في كونها تختلف عن المفهوم شكلا ، ولو بغير المعنى التقليدي للإشارة ، إذ ليس هناك مفهوم قادر على تفسير المحتوى الكامل للرمز "[2] .

6 - **الرمز والعلامة** :

يمكننا القول إن العلامة أحد أصول الوجود ، بل أن الوجود نفسه جماع علامات غير قابلة للحصر ، والإنسان إنما يستمد كينونته من هذه العلامات التي تتنافذ معه ، ويتواصل عبرها ، " فاللغة والإرادة والقوة والفعل ، علامات ، كما أن

** ريتا عوض :ناقدة وشاعرة من أعلام الشعر العربي الحديث ، تسلمت مناصب عدة منها مديرة سابقة لادارة الثقافة في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم والرئيسة السابقة لوحدة فلسطين ومنسقة ومستشارة للمشاركة العربية في لجنة التراث العالمي في اليونسكو ، لديها العديد من المؤلفات منها : بدر شاكر السياب . راجع الموسوعة الحرة من ويكيبيديا ، مصدر سابق.

[1] ريتا عوض ، أعلام الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،1984،ص10 .

[2] بيرت ، رول ، التصور والخيال، ت: لؤلؤة عبد الواحد ، موسوعة المصطلح النقدي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد، 1979،ص66 .

الصمت والسكون ونقائض الإرادة ، هي علامات أيضا ، وبموجب ذلك تكون ولادة العلامة متلازمة وولادة الوجود نفسه ، وطالما كان هناك عقل أو غريزة ، فهناك إذن ، علامة بشكل ما ، وما يثير تفكر الإنسان هو حيرته بإزاء علامات الوجود ". [1]

إن الأنماط تستشعر الرموز (Symbols) ، إذ تعد علامات قابلة للتصور من قبل الجمهور المثقف " إذ فرق الكثير من المختصين بين الرمز (symbol) والعلامة (sign) فالرمز كما يراه (هربرت ريد) هو ما يجعلنا أن نتصور موضوعه ، في حين أن كل ما ترمي إليه العلامة هو أن تجعلنا نتعامل مع ما تشير إليه أو تدل عليه "[2].

بينما ترى (سوزان لانجر) أن العلامة ما هي إلا شيء تعمل بمقتضاه أو وسيلة لخدمة العقل البشري ، بينما الرمز تعد أداة ذهنية أو مظهرا من مظاهر فاعلية العقل البشري.[3]

ويركز الفكر البنيوي في الأدب على جوهر الشيء ، تلك البني الصغيرة التي تكون النص من داخل النص ذاته وعلاقاتها مع بعضها البعض على أساس " أن العلامة اللغوية ليست رمزا للشيء الخارجي بل هي تسبقه في حقيقة الأمر ، أما في العمارة، فقد اختلفت تفسيرات مفهوم الداخل – الخارج بين التعامل مع البني الأساسية وعلاقاتها إلى أنظمة علاقات الفضاءات بين ما هو داخلي وخارجي ، وقد استثمرت تيارات ما بعد الحداثة هذه الثنائية في تحقيق التواصل ".[4]

بما أن العلامة تعرف بأنها شيء مادي محسوس ، إلا أنها ترتبط بدلالة كونها تصورا ذهنيا لأشياء موجودة في العلم الخارجي ، لذا فهي إشارة إلى الرغبة

---

[1] ينظر : محاولة في أصل اللغات ، جان جاك روسو، ت: محمد محجوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،ط1 ،1986،ص28 .

[2] الغانم ، رنا عامر مخلص ، مصدر سابق، ص24 .

[3] زكريا ابراهيم ، مصدر سابق، ص338

[4] الحنكاوي ،وحدة شكر، التعددية في العمارة ، بحث منشور في المجلة العراقية للهندسة المعمارية ، الجامعة التكنولوجية ، العدد الخامس ، بغداد، 2002،ص113 .

في إيصال معنى ، فالعلامة هي الشيء الذي نتخذه مشيرا يدل على وجود شيء سواه ، وهذا ما يحيلنا إلى تصنيف العلامة إلى :

1- **علامة طبيعية** : وهي العلامة التي تحدث في الطبيعة دونما تداخل سواء أكانت تختص بالإنسان نفسه أم تعم الظواهر الطبيعية الأخرى .

2- **علامة تواضعية** : وهي العلامة التي يصنعها الإنسان ويتواضع ، أو يتفق مع أبناء مجتمعه على محمولها الدلالي . وبمعنى آخر علامة توافقية أو العلامة القانون (العرف) وهي قانون يعد علامة ، وهذا القانون في العادة مؤسس من قبل الناس ، وكل علامة اتفاقية تعدّ علامة قانون وليس العكس ، إذ إن العلامة القانون ليست شيئا مفردا ، ولكنها نمط عام عليه أن يكون دالا ، وكل علامة قانون تدل عبر تطبيقها في حالات محددة .[1]

أما أنواع العلامة فتقسم إلى :

1- **العلامة اللغوية:** وهي " عبارة عن إعداد الاسم لشيء ما، كاستخدام الحروف الأولى أو كلمة من أوائل حروف منظمة أو خليط بين حروف وأرقام ".[2]

2- **العلامة الأيقونية (الصورة):** وتلك تعتمد على البحث عن رموز مصورة أو وصفية إذ " تتشكل العلامة الأيقونية من صورة يمكن أن تكون رمزاً مجرداً أو رسماً تشخيصياً لإنسان أو حيوان "[3]. وتلك العلامات نجدها في شعارات المصانع والمؤسسات .

3- **العلامة المختلطة** : إذ يجمع هذا النوع بين النوعين السابقين ، إذ يتواجد في هذه العلامة النوعان اللغوي والصوري .

7 - **الرمز والإشارة** :

---

[1] الماكري، محمد ، الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، بيروت ، 1991،ص48 .

[2] بهنسي ، السيد ، ابتكار الأفكار الإعلانية ، دار عالم الكتب ، القاهرة ، 2007،ص244 .

[3] عبد الله ثاني قدور ، سيميائية الصورة ، مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالیات البصرية في العالم ، دار الوراق، عمان ، 2008، ص190 .

لقد أرسى (سوسير)* دعائم اتجاه جديد لدراسة الرمزية ، ووفقا لذلك لم يعد يحدد معنى الرمز على أساس المحتوى الثقافي والتجربة الذاتية للفاعلين الاجتماعيين ، بل على أساس ما بينه وبين الرموز الأخرى من شبه واختلاف إذ يرى سوسير " أن من غير الممكن تحديد معنى الرمز إلا من خلال موقعه في تشكيلة أو مجموعة من الرموز الأخرى ، وهذه تشكل بداية ظهور علم الإشارات(Semiology) * والذي حدده سوسير بأنه العلم الذي يدرس حياة الإشارات في مجتمع ما .[1] وبحسب المفهوم الاصطلاحي (السيميولوجي) ، الذي يمثل المبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى ، مثلما أن الإشارات (Signs) تشير إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة." والفنان يكتب ويرسم ليس من الطبيعة ، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص "[2]، كما أن الرموز استعارية لأنها تمثل أشياء أخرى ، بينما الإشارات نصية ، لأنها تميز عنصر عن آخر في مجموعة علاقات بنيوية، بينما في مجال الدراسات النصية والأدبية تطرح مسألة الدلالات والإشارات والرموز التي يؤمن بها النص الأصلي، أو النص الحاضر دون أن يذكرها مباشرة ويتضمنها دون أن يفصح عنها " إذ إن البحث الذي يدرس الدال والمدلول في النص والإشارة وما تشير إليه وكذلك الرمز وما يعنيه وهو بحث في العلاقة القائمة بين النص الحاضر والنص الغائب، أي بحث في النصوص الغائبة التي لم يذكرها

---

* **فرديناند دي سوسير (26 نوفمبر 1857– 22 فبراير 1913) عالم لغويات سويسري يعتبر الأب والمؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات في القرن العشرين ، يعد سوسير من أشهر علماء اللغة في العصر الحيث حيث اتجه بتفكيره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية ، وكانت اللغات تدرس دراسة تاريخية وكان السبب في هذا التحول الى اكتشاف اللغة السنسكريتية ، ويعد سوسير أول من اعتبر اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الاشارات الصوتية ومن مؤلفاته كتاب (دروس في الألسنة العامة) يراجع : فرديناند دي سوسير ، الموسوعة الحرة ، ويكيبيديا ، مصدر سبق ذكره .**

* **السيمولوجيا : علم يدرس أنساق العلامات والأدلة والرموز ، سواء أكانت طبيعية أو صناعية ، ومن رواد هذا العلم سوسير وشارل ساندرز بيرس . للمزيد راجع المصدر السابق .**

[1] **روزي ، اينو ، جدلية علم الاجتماع بين الرمز والاشارة ، ت: قيس النوري ، سلسلة المائة كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1988،ص179–181 .**

[2] **الغذامي ، عبد الله محمد ، الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، 1991، ص54 .**

النص ولكنه أومأ بها وأثارها ".[1] حيث يعد " النص الغائب هو ما لم يقله النص مباشرة ولكنه يوحي به، ويتضمنه ويثيره ، وهو استحضار الرموز والدلالات والإشارات التي تستنبط من النص الحاضر والتي تستحضر عند القراءة والتحليل (كالإشارات التاريخية والتراثية والاجتماعية والفكرية) التي ترتبط بالنص الحاضر بشكل خفي أو إيحائي.[2]

إن طبيعة العلاقة بين الرمز والإشارة تعتمد تحديدا على كون الرمز يثير معنى خاص عندما يوجد ضمن نسق معين، أي بارتباطه مع الرموز الأخرى بعلاقات، وصولا لتكوين شفرات جزئية وكلية بحسب موقع الرمز ضمن النسق إذ إن " الصور المتجسدة في النتاجات الفنية تمتلك شفرات جزئية، تتمثل بكل من الشفرات الشعبية التقليدية والشفرات الحديثة وبموجب طبيعتها المزدوجة تلك فإنها ستقيم شكلين مختلفين من قبل الفئات الشعبية العامة والفئات النخبوية المتخصصة".[3]

8 - **الرمز والصورة** :

تعد الصورة في الذهن هي عملية محاكاة ذاتية للفضاءات والأشكال الموجودة في الواقع ، إذ تكون حاضرة في الذهن حتى بعد غيابها عن المتلقي ، وإنها نسخة طبق الأصل من الواقع ، بل هي الصورة التي يدركها المتلقي عن الشكل ، وعملية المحاكاة تكون عبارة عن ترميز للأشكال والعناصر ، فضلا عن محاكاة العلاقات الرابطة لتلك العناصر .[4]

فالرمز يقتات على الدلالات الضمنية ضمن نظام المعاني الثانوية للأشكال والصور التي يعرفها البشر ، مع المعاني الأساسية لتلك الأشكال وهذا النظام يسمى

---

[1] **الزغبي ، يحيى يوسف ، جدلية الشكل ، أطروحة دكتوراه، كلية الهندسة ، جامعة القاهرة ، مصر، 1987،ص3 .**

[2] **هالة عبد الوهاب أفندي ، ثنائية الحضور والغياب في العمارة ، أطروحة ماجستير ، غير منشورة ، الجامعة التكنولوجية ، بغداد، 2000،ص24 .**

[3] **Jencks، Charles ، " late modern Architecture " Academy Edition ، London - 1980،P:234**

[4] **Arnhim ، Alexander Von " Lmaging The City" MSC.1987،P.47**

بالنظام الضمني (Connotative System) والذي يتألف من دالات ضمنية ومدلولات ، تشير إلى أفكار وأحاسيس وأحكام تتحد ضمنا وصراحة مع المعاني الدلالية الأساسية للأشكال ، ويتحدد هذا الاتحاد في السياقات الحضارية الثقافية المختلفة .[1] وبينما يتوصل علم النفس التحليلي إلى الكشف عن الصورة الرمزية وسحبها من الداخل إلى الخارج ، تقوم الرمزية بمسار معاكس ومتداخل إذ تسحب الخارج إلى الداخل وتعبر بسلسلة من الرموز عن الصور بطريقة موحية وغامضة .[2] كما أن استعمال الرمز أمر مألوف في الفن والشعر ، لأن الخيال عنصر جوهري في إنشائه وأن الاستعارات والمجازات والتشبيهات ليست غاية في ذاتها ، فإذا أحسن استعمالها فان ذلك لا يعد خرقا لأصول المألوف ، " إن المهمة الأساسية للرمز هي مقدار إثراء التعبير واغنائه بالمدلولات الجديدة وعدم تركه يعيش عالة على الصيغ القديمة والصور البالية ، وهذا كله أمر مشروع في بناء النص الشعري والفني ".[3]

من هنا يستكشف فعل الرمز وأثره إذا ما تم توظيفه في بناء النتاج الفني الفكري والشكلي وأثره في صياغة منظومات فكرية جديدة تختلف باختلاف علاقته مع ما يجاوره من بني فكرية أو رموز ثانوية ، لخلق صورة ذهنية جديدة أسست بعد استكشاف المتلقي لمنظومة الرموز الجديدة ، إذ يعد الرمز أشمل وأوسع من الصورة وهو خالق ومكون لها باستثمار القوى الكامنة وبتغريبها على سياق فكري يبدو ظاهريا وصوريا بأنه غير متآلف معه مما يدفع الرمز لخلق جو من الشفرات ذات الأفق التفسيري الواسع .

9 - **الرمز المعنى والدلالة** :

يعد الرمز أداة تكشف عما يصوره ويخزنه الذهن من صور وأفكار يحاول الإنسان أن يعبر عنها من خلال أشكاله الرمزية ، فما يحيط بنا من مواضيع مدركة

---

[1] **Hegelmis , Lape , " Sympol in live " , London , 1997 , p: 91.**

[2] **الدليمي ، سمير علي سمير ، الصورة في التشكيل الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، بغداد ، 1990، ص66 .**

[3] **مجيد محمود مطلب ، معنى الشعر في الفلسفة ، مجلة آفاق عربية ، عدد 3 ، بغداد، 1975،ص123.**

حسيا في حياتنا اليومية ما هي إلا دوال ، أريد لها أن تعبر عن معنى ، أن تكون رموزا تتضمن معاني أعمق من شكلها الطبيعي ، فالرمز يحمل في طياته معاني مختلفة ومتعددة قابلة للتأويل المستمر ، فالصورة والكلمة وغيرها " تكون رمزية حين تتضمن شيئا أكثر من معناها الواضح والمباشر " .[1] وخير دليل على ذلك الكتابة الصورية للإنسان القديم إذ كانت وسيلة الغرض منها أن تقوم بتسجيل الذاكرة البصرية للإنسان والمجتمع عن طريق الصور التشخيصية التي تطورت لاحقا وارتبطت بأصوات وألفاظ وأشكال متفق عليها ." إذ تعد الكتابة في أولى صورها ما هي إلا محاولة رمزية استخدمت مجموعة أشكال ترمز إلى دلالات معينة من خلال ذلك ربط الصورة بالمعنى ".[2]

وهذا ما يحيلنا إلى أن المعاني الرمزية تكون على نوعين :

معان كامنة ، ومعان ظاهرة ، يتوصل إليها المتلقي عن طريق استجابته العاطفية لها . إذ يرى (أرسطو) أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء إذ يقول " ان الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة ".[3]

ويصنف (Charles Morris) المعنى الرمزي إلى ثلاثة مستويات معتمدا على فكرة أن المعنى الرمزي لتشكيلة معينة في البيئة يعتمد محيطها على :

1- **المعنى التركيبي** : وهو المعنى الذي يشمل العلاقات الشكلية للرمز مثل موقع المبنى بين مجاوراته .

2- **المعنى الدلالي** : ويشير إلى المعايير ، أو الفكرة أو الموقف الذي يجسده عنصر أو يدل عليه .

3- **المعنى العملي** : وهو المعنى الذي يربط الرمز بمستعمليه .[4]

---

[1] كارل غوستاف ، مصدر سابق ، ص17 .

[2] الجبوري ، تركي عطية ، الكتابات والخطوط القديمة ، مطبعة بغداد ، 1984،ص80 .

[3] محمد فتوح ، مصدر سابق ،ص35 .

[4] أنظر : أرمينكو ، فرانسواز ، المقاربة التداولية ، ت: د. سعيد علوش ، مركز الانماء القومي ، لبنان ، بيروت ، 1985،ص20 .

كما أن الرمزية " تعبير ينزع إلى الإيهام بمعنى التعبير الشفاف الذي لا يسلم معناه ، فأنت لا تلمحه ولا تستطيع مسكه ، فتوحي ولا تعرف ، معطية بذلك صورا وأفكارا يجتهد المتلقي في تأويله ".[1] والسبب في تفضيل التجريد الرمزي لدى الفنان العربي المسلم خاصة هو كون الله سبحانه وتعالى عنده قوة مطلقة سديمية وهو (أي الله) معلوم . مجهول ، معلوم بقدر ما هو معلوم من الرمز ، ومجهول بقدر ما هو مجهول بالرمز ، ولأن الرمز وسيلة لإدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره ، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يمكن تناوله في ذاته إما لصعوبة بالغة أو استحالة كاملة .

10 - **الاستعارة** :

لعبت الاستعارة دورا في الثقافة الفنية كونها جزءا من الإشارة الجمالية ، وتمثل السمة الرئيسة في الإبداع الفني ، فالأدب والفن يحملان في طياتهما مجموعة هائلة من الإشارات الحاضرة في مراحل متعددة من التاريخ ، إذ يفهم (هيغل) الاستعارة على أنها استخدام صورة مجازية ، تتضمن مدلولا مدركا من قبل الوعي ، بشكل ظاهري وهي تمتلك جميع خصائص الرموز .[2]

إلا أن البدايات الأولى لنشأة الاستعارة فتمثلت بوصف الإنسان القديم قطعة من الحجر بأنها ليست مجرد حجارة ، بل تمثل أيضا أداة وسلاحا له طاقة ومعنى عميق ، ففكرة الاستعارة تكمن في " توضيح الغامض وبيان الظاهر غير الجلي بعملية حصول المبالغة ، إذ يستعار الموضوع الذي هو من شيء مضاد ويتجول إلى شيء غير معتاد ".[3]

وهنا تجدر الإشارة بدءا لتوضيح الاختلاف بين الاستعارة والرمز ، فالرمز متعدد المعاني وينفلت إلى التعددية المفاهيمية في حين ترمي الاستعارة إلى معنى محدد ،

---

[1] **الخياط ، محمود أحمد ، الأعراف المعمارية – دراسة في بنية المضمون ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، الجامعة التكنولوجية ، بغداد، 2001 ، ص46 .**

[2] **هيغل ، الفن الرمزي ، مصدر سابق، ص154 .**

[3] **التهاوني، محمد علي الفاروقي ، كشاف لمصطلحات الفنون ، مكتبة خيام وشركاؤه ، طهران ، 1967،ص995 .**

من هنا فان الاستعارة تتحرك في مستويين منفصلين ومتوازيين ومتزامني المعنى أحدهما مع الآخر في وقت واحد . الأول يكمن في العمل داخل العمل الفني نفسه على مستوى السطح الملموس بينما يوجد الآخر خارج العمل الفني أي مستوى الأفكار والمفاهيم التي تشير إليها العناصر الفنية .[1]

يقول (جاك لاكان)* إن الاستعارة هي التي تكون صميم الشعور ، بمقتضى الفعل الذي تفرضه على الدال ، حين تجعل منه مدلولا لشيء آخر غير ذاته ، في حين أن (ماركس)** لم يستطع تحديد اشكالياته الخاصة والوقوف على حقائقها إلا من خلال تميزه شتى الاستعارات والرموز والتشبيهات.[2] ومن أجل أن تكون الاستعارة ممكنة ، يجب أن يكون هناك كشف لأوجه الشبه بين ما لأجله يستعار والمستعار منه ، إما من خلال السياق العام أو الكلي للمنجز الفني أو عبر وسائل أخرى ، كالتراث الفكري والثقافي ، أو الحضاري العام للفن .[3] ويشار لهذه النقطة بأن الاستعارة شكل في غير محله ، لكن العلاقة قائمة بين المعنيين الأصلي والمجازي ، وهي علاقة المشابهة .[4]

---

[1] **مجدي وهبة ، وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ،1984،ص27 .**

* **لاكان ، جاك ، (1901–1981م) محلل نفسي فرنسي ولد في باريس وتوفي بها . اشتهر بقراءته التفسيرية لسيغموند فرويد ومساهمته في التعريف بالتحليل النفسي الفرويدي في فرنسا في الثلاثينات من القرن الماضي وبالتغيير العميق الذي أحدثه في مفاهيم التحليل النفسي ومناهجه .احدى أهم الاضافات التي قدمها لاكان في تحليلاته النفسية اعتماده على اللغة بوصفها مرآة للاوعي ، مما أثر بدوره في الدراسات اللغوية والأدبية ، كما أنه أعاد تفسير أعمال فرويد متكئا على علم اللغة البنيوي ، للمزيد راجع جاك لاكان ، الموسوعة الحرة . مصدر سابق.**

** **كارل هاتريك ماركس ، فيلسوف الماني واقتصادي وعالم اجتماعي ومؤرخ ، وصحفي واشتراكي ثوري (5 مايو 1818 – 14 مارس 1883م) لعبت افكاره دوراً هام في تأسيس علم الاجتماع وفي تطوير الحركات الاشتراكي . واعتبر كارل أحد اعظم الاقتصاديين في التاريخ ، نشر العديد من الكتب خلال حياته ، اهمها بيان الحزب الشيوعي (1848م) ، ورأس المال (1867 – 1894).**

[2] **زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية ، مصدر سبق ذكره ،ص205 .**

[3] **العامري ، زينب سامي عبد المطلب ، حفريات المعرفة في فخاريات العراق القديم ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2013،ص170–171 .**

[4] **جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979،ص19 .**

وهو يشير بذلك إلى قوله تعالى (واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا)(الإسراء، الآية 24) . فقد استعير الجناح هنا لما يتضمنه من معان ودلالات متعددة من شيء من أجل استخدامه لشيء آخر ، وهو خفض الجناح أي التخلي عن الطيران . والذي هو نوع من الزهو والتعالي والسيادة والتكبر والسيطرة والاستغناء عنه بنوع من التواضع والتذلل إلى الأبوين.[1]

يشير علماء السيمياء والبنيوية والدلالة ، بأن الاستعارة تقوم على علاقة التشابه ، فهي تأسيس علامة بين قانونين أو نظامين للدلالة متموضعين على مستويين مختلفين ، يستدعي أحدهما الآخر .[2]

وبشكل عام فان الأهداف التي تحققها الاستعارة تتمثل أهميتها في :

1-توضيح المعنى باستخدام أشكال أوقع وأبلغ في النفس ، وتظهر جليا في الأشكال النباتية للتصوير الإسلامي العربي .

2-تأكيد المعنى وتحسينه والغرض هنا إيضاح الفكرة وإبراز الصورة البلاغية من أجل الإشارة وتحفيز الخيال .

3-الإيجاز وهو اختزال المعنى الواسع بإشارة ، فهي أوضح وأجمل وأبلغ من الحقيقة وهذا ما يحمله التجريد في الفن .

4-إيراد المعنى ، أي جعله في حالة أخرى أي حالة مضمنة .[3]

تتجسد الاستعارة في الإدراك الحسي التحولي ' والذي يكشف عن التغيير التدريجي في أي تكوين تشكيلي ، إلا أن الاثنين يبدآن بالرؤية وينتهيان بالحكمة " فالاستعارة هي الشريك اللفظي لعصور ما قبل التاريخ في دمجه نتوءات الصخور والأشكال الأخرى التي يراها داخل العمل الفني ، والاستعارات هي المادة الظاهرة

---

[1] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،ط1، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1985،ص84

[2] ميخائيل فرانيشنكو، طبيعة الاشارة الجمالية ، ت: عبد الحميد جحفة ، ط1، دار بوتقال للنشر ، المغرب ، 1996،ص4 .

[3] العلي ، بهيجة ، وعبد الرضا صادق ، البلاغة ، مطبعة سلمان الأعظمي ، بغداد، 1969،ص133 .

والرؤية التركيبية للأشياء ".[1] إذ تبنى العملية الفنية بأساليب وتعبيرات مختلفة إذ إن البناء الشكلي للصورة المستعارة سواء كانت قصيدة أو رسما أو نحتا أو حتى حركة على مسرح مثلا ، فهي تتركب من صور تبنى بعملية مجازية وصفية بتعبيراتها المختلفة ، وهذه الصور وفقا لتعبيراتها المختلفة تعد علاقات محققة لهدف الاستعارة في الإبلاغ الدلالي إذ تقع ضمن التحول التراكمي لاستنباط الرموز ، فيما يحقق الانسجام ألمفهومي في مفردات التشكيل وعناصره البنائية ، ويكون البناء الحقيقي في اختلاف الأشكال الظاهرية عن الصور الخاضعة لإعادة التركيب .[2]

لقد حاول الفنانون في مختلف العصور استغلال الجمالية ومنها الاستعارة والرموز الدلالية ، ومن خلالها تم فهم الفنون في مختلف مراحل التاريخ ومنها فنون وادي الرافدين التي عملت الاستعارة فيها بديلا للظاهرات العقلية ، إذ تظهر فيها الصور والتماثيل غالبا في الرسم والنحت من خلال تصوير الإنسان في العالم المحيط به ، ويكون هذا الانعكاس متغيرا في الأنماط وفي مختلف عصور التاريخ والتيارات الفنية وهي تمثل دلالة الأشياء وظاهرات وأفكار ، فهي تعمل وتفهم ويعمل بها في تلك المجتمعات ، كاستعارة الحيوان والنبات والأشكال الأسطورية.[3]

تصنف الاستعارات في المجتمع الرافديني بطبيعة الحال على أساس الفرق بين الاستعارة الحسية والمجردة في اقترابها من الحدود الطبيعية ، فالاستعارة الحسية تنطلق من رمز أو بدائل واقعية طبيعية من واقع الشيء أو الحدث ، والاستعارة المجردة هي الاستعارة التي تستل الرمز وقد لا يكون له علاقة بالحدث أو الشيء ، ويمكن أن تطلق تلك الرموز من استعارات بعيدة عن الواقع ، أي استعارة ظاهرة

---

[1] روجرز، فرانكلين ، الشعر والرسم ، ت : مي مظفر ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد،1990،ص128 .

[2] العذاري ، أنغام سعدون طه ، بنية التعبير في المنحوتات الفخارية والخزفية في العراق القديم ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد، 2004،ص108 .

[3] فرانيشنكو ، ميخائيل ، مصدر سابق ،ص22.

بعيدة عن حدود الفهم ، والاستعارة المختلطة هي إعادة تركيب الوقائع في عدد من الاستعارات ، لإيجاد عدد من الصور الاستعارية غير الواقعية للتمثيل .[1]

ولغرض أن تكون الاستعارة محققة للهدف ، يمر الفنان بعمليتي التحوير والاختزال ، إذ إن التحولات الشكلية في الفنون لاسيما القديمة ، بنيت على أساس الاختزال ، إذ تمتد فكرة الاختزال في الفن إلى الرسوم البدائية التي وجدت على جدران الكهوف ، والتي عبرت عن رسم أشكال مختزلة وبشكل واضح وبسيط ، على أساس أن الفنان يلجأ إلى التعبير باستخدام الاختزال في التعبير عن المضامين المباشرة تتمظهر معانيها من خلال الأشكال المختزلة التي تخضع لمجموعة من التعبيرات والتنوعات التي يجريها الفنان على الأشكال حتى تكتسب هيئتها المميزة ، فهو يستخدمه ويحدث عليه الكثير من المتغيرات لتحقيق تنويعات شكلية مظهرية ، ذلك أن التنوع الذي يحدثه الفنان على الأشكال بفعل المعالجات الاختزالية يعمل على تجسيد الفكرة وإبرازها .[2]

---

[1] **العذاري ، أنغام سعدون، مصدر سابق ، ص117 .**

[2] **نوبلر ، ناثان ، مصدر سابق ،ص87 .**

المبحث الثاني
التأسيس الفكري لعصور ما قبل التاريخ

إن طبيعة المجتمع في عصر قبل الكتابة لها دور مهم للإنسان لما له من أهمية في نمو تفكيره وثقافته ، ولازمت ذلك عدة تغييرات أساسية في حياته ، منها استقراره في سكن ثابت بعد أن كان غير مستقر ، وتعلمه الزراعة وظهرت لدى المجتمع النوازع الدينية التي تبدو واضحة في أغلب الأعمال الفنية ، كون الإنسان قبل هذه الفترة غير مستقر ومتنقل واعتمد على الطبيعة وأخذ ما يحتاج منها عن طريق جمع القوت والصيد " ولقد أدى هذا الانتقال من مرحلة جمع الطعام والصيد الى مرحلة تربية الماشية والزراعة الى تغير في إيقاع الحياة بأكملها ، لا في مضمونها فحسب ، فقد تحولت العشائر الرحل الى مجتمعات محلية مستقرة ، وحلت محل الجماعات المفككة " . [1]

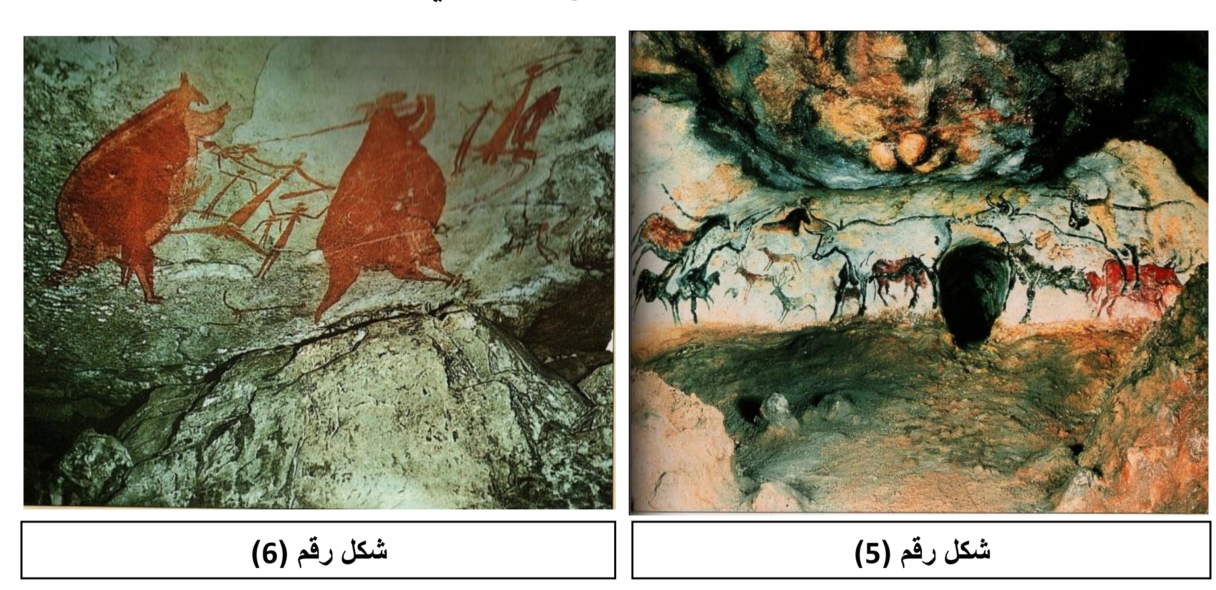
تظهر نقطة البدء ، في تأسيس الفكر الحضاري على أرض الرافدين الى فجر الحضارة الإنسانية ، أي في العصور المسماة بالعصور الحجرية ، التي عرفت بهذا الاسم لاعتماد الإنسان على الأحجار في صناعة آلاته وأدواته " ولعل دور الإنسان العراقي القديم في وضع الأسس التي قامت عليها حضارته الأصيلة كان أكبر وأعمق أثرا من غيره في المناطق الأخرى نظرا لما امتازت به طبيعة أرض الرافدين الجغرافية ، لا سيما قسمها الجنوبي ، من عنف وقسوة وتباين في التضاريس

[1] . ارنولد ، هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ج1،ط2،1980،ص25.

والمناخ من منطقة الى أخرى حتى يصعب استغلالها وتسخيرها لخدمة الإنسان مما دفع الى بذل المزيد من الجهود والعمل المثابر الدءوب ، بل أن حياة الإنسان في العراق القديم كانت صراعا طويلا وعنيفا مع الطبيعة "[1] .

وتحيلنا تلك المقدمة الى فرز عدد من المسميات التي أسست للوجود الفكري في عصور ما قبل التاريخ ومنها البيئة والتي ظهرت منذ أقدم العصور التاريخية كمؤثر مهم في حياة الإنسان القديم وتطورت مع تطور الحياة لديه على عدها ذات علاقة تفاعلية وطيدة مع حياته متطورة مع تطوره الزمني .

إن البيئة كانت منذ القدم ذات علاقة بالإنسان ومحيطة به ومؤثرة عليه، وهذا ما أظهرته الرسوم التي عثر عليها في الكهوف ، فلقد أوضحت هذه الرسوم أثر البيئة في حياة الإنسان القديم، وقد أظهرت تطورها مع تطور الإنسان معها، وعليه فان كل ما يطرأ على البيئة من تحولات ما هي إلا تتمة لعوامل وتفاعلات فكرية أثرت على البيئة وكانت تأثيراتها بالأخص على البيئة الفنية لأنها تعد المرآة التي تعكس مؤثرات البيئات الأخرى على مدى التاريخ.[2] كما في الشكل رقم(5، 6)



شكل رقم (6) | شكل رقم (5)

[1] عامر سليمان ، العراق في التاريخ القديم، دار ابن الأثير للطباعة والنشر ، ج1، الموصل ،العراق ،2010، ص28.

[2] حسن محمد حسن ، الأصول الجمالية للفن الحديث ، دار الفكر العربي ، الكويت، ب ت ، ص60.

ترتكز نظرية العامل الجغرافي على أن للظواهر الطبيعية والبيئة الجغرافية أثرا في مسار حياة الإنسان على الأصعدة النفسية والدينية والاقتصادية والسياسية كافة وحتى الاجتماعية ، فالبيئة الجغرافية هي التي تشكل الموضوعات للفكر الإنساني" إذ إن البيئة المعلم الأول الذي يمتلك سطوة كبيرة على الإنسان ، الذي لم يتمكن بعد من مجابتها ، فأجبرته على أن تكون رافدا مغذيا لأفكاره وبنيته الذهنية"[1] .

ومن هذا المنطلق تعد البيئة الوسط الذي ينمو فيه الفكر الإنساني ويتغذى منه ، ولا يمكن فصل تأثير البيئة على الإنسان في حياته اليومية ، وفي طبيعة تفكيره، وصياغة نتاجه المعرفي لأن الإنسان يستنبط مادته الأساسية من بيئته التي يعيش فيها ، لهذا فان علاقته بالضغوط البيئية هي علاقة كونية شاملة عبر تاريخه الطويل نظريا وعمليا وبأشكال شتى تبلورت في مجمل نتاجه الفني ، فالفرد ينظم نفسه بإيجاد وسائل تجعله يتكيف مع الأشياء ، وكل ذلك يتيح له بناء ذاته.[2]

لقد امتازت البيئة الطبيعية للأرض بأرضها الخصبة وبتقلباتها وعدم انتظامها، فدجلة والفرات يفيضان بدون انتظام مما يحطم ما بناه الإنسان من سدود ومزارع، إلا أن الفرات كان أقل عنفا في فيضانه من دجلة ،وهذا من أهم الأسباب والآثار المهمة في تاريخ الاستيطان البشري ونشوء أول الحضارات فيه " وقد أثبتت الحقائق العلمية أن حضارة أي بلد تتأثر بشكل مباشر بعوامل البيئة ، كالموقع الجغرافي والمناخ والتضاريس والأنهار وغيرها من العناصر البيئية "[3].

إن البيئة الطبيعية التي عاش فيها الإنسان في العراق القديم هي التي حددت مسيرته الحضارية عبر العصور المختلفة ، ومنها نشاطاته المختلفة التي مارسها عبر تاريخه الطويل التي ترتبط بدرجة كبيرة بالتضاريس والمناخ ومسارات الأنهار وخطوط توزيعها.[4]

---

[1] **الأعرجي ، سيد نور جلال،جذور وروافد الفكر في العراق القديم،أطروحة دكتوراه (غير منشورة)،كلية الآداب، جامعة بغداد،2011،ص 47**

[2] **غيورغي ، غاتشف ، الوعي والفن ،ت:د. نوفل نيوف، عالم المعرفة الكويت ،العدد 146 ،1990،ص20**

[3] **Mcc،adams،r.land behind، Baghdad(Chicago،1965)،p93**

[4] **الأنصاري، يوسف،جغرافية البيئات الطبيعية،القاهرة،1973،ص7**

إن الاهتمام بالعامل الجغرافي وتحليل مكوناته هو ضرورة مطلقة وملحة يجب الأخذ بها إذا أريد إدراك مدى التطور الفكري والمؤثرات التي أدت الى ذلك التطور بحيث أنتج تلك الحضارة الأصيلة .وبسبب أن " طبيعة الأرض والمناخ والموقع الجغرافي لا تنفك تؤثر في تكوين الإنسان وأنظمته وأخلاقه وقدراته العملية وملكاته العقلية والإبداعية " [1].

إذ شغلت الطبيعة فكر الإنسان منذ أقدم العصور، لأنها ميدان العقل الإنساني ، " وقد أثرت مظاهرها في مخيلة الإنسان منذ فجر الإنسانية ، فأصبحت محط اهتمامه وحاول على الدوام تفسير الظواهر الطبيعية بفطنة وذكاء، وعجز في أحايين كثيرة عن فهم سلوك تلك الظواهر، وهو الأمر الذي جعله يخشاها فاضطر الى تقديسها وعبادتها ، ليضفي عليها الصيغة الإلهية "[2].

بدأ الإنسان مع تطور أساليب العيش في وضع اللبنات الأولى في البناء الحضاري، فالعوامل المناخية أثرت في توزيع المناطق النباتية والحيوانية والبشرية " ففي منطقة الشرق الأدنى القديم نلاحظ أنها تعكس التغييرات الجوية الطبيعية التي طرأت على العالم في العصر الجليدي، ونجد الآثار المناخية وأدلتها متمثلة في مدرجات البحيرات وضفاف الأنهار والوديان وفي أعالي الجبال"[3] ، ونظرا لأهمية البيئة الطبيعية فان إنسان العصر الحجري القديم فضل المناطق الجبلية ، إذ توفر الكهوف الطبيعية ملجأ قريبا من أماكن رعي الحيوانات التي يعتاش عليها، في حين لم يتوغل إنسان العصر الحجري الحديث في أرض المستنقعات عندما تكون مياه الأمطار كافية للزراعة .[4]

إلا أن للبيئة الطبيعية أثرا فعالا وكبيرا في طور الحضارة العراقية القديمة بطابع خاص مميز، بل يصعب، في بعض الأحيان، فهم بعض المقومات الحضارية

---

[1] **النجار، جميل موسى، فلسفة التاريخ، مباحث نظرية ،ط1،المكتبة العصرية،بغداد،2007،ص172**

[2] **حامد حمزة حمد ، فلسفة التاريخ والحضارة،بغداد،2004،ص143**

[3] **عبد القادر حسن علي ، انسان الكهوف ،كتاب حضارة العراق،ج1، دار الحرية للطباعة،1985،ص76.**

[4] **هاري ساكز ، عظمة بابل ،ت: سعيد الغانمي ،م: عامر سليمان ،دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت ،2009، ص36 .**

للعراق القديم دون غيره " وقد تبرز هذه الظاهرة أي (الظواهر البيئية) على وجه الخصوص في فهم كثير من المعتقدات الدينية والتقاليد الاجتماعية والنظم الاقتصادية "[1]. لذا فان " العامل الجغرافي مهم جدا لأثره الكبير في البني الفكرية كافة ولا سيما الدينية منها التي تعد من البني المهمة التي تشكل الحضارة".[2]

كل هذه الأمور جعلت نشاطات الإنسان العراقي القديم مشروطة الى حد بعيد بهذه البيئة القاسية ،والتي يمكن وصفها بتقابلات أضداد ، بانتظام كامل يحدث ويتكرر هذا المشهد أمام الإنسان ، لهذا نجد التأويلات العقلية القديمة تتفاعل بشكل جدلي مع أخلاقية أنظمة البيئة وسلوكها إذ " إن هذه التفاعلات تدخل في تفكير الإنسان العراقي القديم وتثير فيه نوعا من الخوف وعدم الراحة ، لذلك فقد تميزت هذه الحضارة بطابع العنف وتوقع المفاجآت ، لذا طغت عليها الناحية العملية في الحياة"[3].

إذ تعد البيئة نظام متكامل يتألف من مجموعة من العوامل والعناصر الطبيعية والاجتماعية والحضارية التي تحيط بالإنسان ويحيا فيه. فقد تمكن الفكر العراقي القديم من تصنيف الأشياء والظواهر الطبيعية والمختلفة ويحول جميع مظاهر الحياة (المدركات الحسية) الى رموز ومفاهيم كانت الوسيط بين الطبيعة في بنيتها المادية وعالم الميتافيزيقيا، فلم تعط البيئة بما فيها من ماهيات فكرية الدور الوحيد في تحديد سمات الفكر فقط، وإنما كانت تتدخل بمثابة تمثلات ، كانت بنية الفكر في حينه تلقي عليها إشكالاتها، بمثابة مقابلات صورية ،فتكشفها بمثابة رموز أو دلالات علامية ، وقد شغلت مجالا واسعا من مبدعات الفنون التشكيلية في هذه المرحلة [4].

---

[1] **عامر سليمان ، والفتيان ،أحمد مالك ،محاضرات في التاريخ القديم ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقية،مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر،جامعة الموصل ، 1978،ص28**

[2] **حسين عبد الحميد أحمد ،البيئة والمجتمع،المكتب الجامعي الحديث،الاسكندرية،2006،ص153**

[3] **عامر سليمان ،والفتيان ،مصدر سبق ذكره ،ص380**

[4] **زهير صاحب ، فخاريات بلاد الرافدين (عصر قبل التاريخ) ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010، ص25**

بدأت نشأة الفن مع الإنسان منذ نشوء الحياة الإنسانية على الأرض بعدما وقعت عيناه على مفردات الطبيعة فأخذ يوظف مفردات البيئة الطبيعية على هيئة مبسطة من الرموز على سطوح أعماله مثل الأسماك والطيور والسنابل... الخ والهدف هنا " ليس التقليد بل الكشف عن الصيغ التي تساعد الفكر في الدخول على صلات وثيقة مع عوامله الحاضرة والمغيبة "[1] . لذا فان الخيال الذي يؤدي الى الإبداع يرتبط ارتباطا وثيقا بتمثيل الرموز وإخراجها بشكل صور مرئية ، وهذه الرموز بطبيعتها تمثل صورا واعية هي ملك للجنس البشري.[2]

لذلك فقد تمكن فكر الإنسان العراقي القديم من فرز وتصنيف الأشياء والظواهر الطبيعية المحيطة به وإدراك ما يدور بينها من علاقات مختلفة ،فجعل لكل قوة من قوى الطبيعة رمزا خاصا بها، فانتقال الإنسان من عصر جمع القوت الى عصر إنتاجه يعد منعطفا عالميا... تاريخيا عظيما، ومن البديهي أن الأرض التي يزرعها ويتعامل معها أخذت حيزا كبيرا من فكره وما تقدمه له من إنتاج يكفيه فبدأ يتخيل أن هذه الروح الكامنة في الأرض لها قوة غيبية لا يألفها وروح كامنة هي آلهة تسيطر عليها والتي أسماها (آلهة الأرض) بدأ من خلالها يصوغ معتقداته الدينية فعبدها أي الأرض، كما أن تقديس هذه الأرض وفكرة خصوبتها جعلت الإنسان يرمز لها بالأرض الأم على عدّ أن الأم هي العنصر الأساس المنتج للحياة البشرية ،" إن تعاظم المدركات الفكرية لإنسان عصر قبل الكتابة في العراق، المستندة الى الخبرة القائمة على التجريب، ان بدأ الفكر يستعير ويستدعي وينتقي مفردات من البيئة الطبيعية ، ويلقي عليها مضامين اجتماعية ، في صيغة من التفاعل بين ظاهر الشيء وجوهره ، والذي يرتبط مع مغزى كلي كامن فيها ألا وهو المضمون الروحي الاجتماعي".[3]

---

[1] **زهير صاحب ، الفنون السومرية، سلسلة عشتار الثقافية ، اصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ، دار ايكال للتصميم والطباعة، بغداد،2005،ص27**

[2] **راير ، دولف ، بين الفن والعلم،ت: سلمان الواسطي،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،1986،ص23**

[3] **زهير صاحب ،فخاريات بلاد الرافدين ،مصدر سابق،ص29**

وقد أكدت الفلسفات المعاصرة وأظهرت عدة تأثيرات مهمة في العمل الفني وعلى الفنان منها الجنس – البيئة – والعصر ، بأهمية دور البيئة الطبيعية ، بوصفها عنصرا مهيمنا في بنائية الفكر الحضاري في دور تأسسه الأول . وبذلك توجد روح جماعية للمجتمع من خلال العادات والتقاليد السائدة واتجاهاته التي تميز بيئته من غيره من النماذج الفنية التي تعكس العلاقات للمجتمع . ودور تلك العوامل من أثر مهم في تفسير العملية الإبداعية واضعا عامل البيئة الطبيعية في المقام الأول، الذي تتوالد منه فاعلية العوامل الأخرى بشكل تفاعل جدلي.[1]

إذ تقسم البيئة الى بيئة طبيعية وأخرى ثقافية ، وتقصد بالبيئة الطبيعية ، ما تشغله البيئة من طبيعة الأرض وخصوصيتها والأمطار الساقطة فضلا عن درجة الحرارة ومصادر الثروة الطبيعية من نباتات وحيوانات ، أما الجانب الثاني ، أي البيئة الثقافية ما يسود المجتمع الزراعي من نظام اجتماعي أو نشاط اقتصادي فضلا عن الطقوس والمعتقدات الدينية ، " فلا سبيل هنا لفهم خصوصية الحضارة إلا أن ننظر إليها على هيئة تفاعل بين الإنسان وبين بيئته "[2] .

إذ إن البيئة قد أثرت في التجمعات الزراعية في جميع نواحي الحياة سواء كانت اجتماعية أو معاشية فضلا عن الفنون ومنها الفخار، كانت هي الأخرى متأثرة بالبيئة التي يعيش منها الإنسان كونها تحتوي على المواد الأولية اللازمة لعمله ويعد الطين المادة الأولية لعمله وان لكل تجمع بشري لأي عصر من العصور له ميزاته بحيث يتلاءم والظروف البيئية التي يعيش فيها[3].

وبالانتقال إلى فكرة المعتقد الديني فهي تتطلب ضرورة تقصي الأبعاد الفكرية والأسطورية والاجتماعية والبيئية التي طالت المنظومة الاشتغالية للفكر في حضارة وادي الرافدين ، مما يتطلب البحث التأسيس للموضوع ، عبر فك التداخلات القائمة

---

[1] **زهير صاحب ،مصدر سبق ذكره،ص26 .**

[2] **زهير صاحب ، المنحوتات الفخارية البشرية المدورة في عصور قبل التاريخ في العراق،أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد،1996،ص 84**

[3] **الشايع ، صباح أحمد حسين، مصدر سابق ،ص12 .**

بين ما يرتبط بالمعتقد الديني من طابع سحري أو أسطوري أو اجتماعي وبين ما يعزز من فرضيات التعبير عن جوهر الدين ونشأة أفكاره وطقوسه .

شكلت فكرة المعتقد الديني اللبنة الأولى لبنية الفكر الرافديني القديم إذ ارتبط الدين بميزة مهمة ألا وهي الاعتقاد بالأرواح التي تكمن في قوى الطبيعة بوصفها كائنات خارقة في الطبيعة وهي الآلهة ، فكانت ترمز بأشكال مختلفة . وتصور العلاقة بينها كأنها علاقات اجتماعية بنظامها وقد كان هذا التأجج ما ين فكر ديني وفكر دنيوي لا بد أن يتبلور ويترسخ في مفاهيم البناء الشكلي للمفردة المصورة في بنية الفكر الاجتماعي آنذاك [1].

لاقت المفاهيم ذات الطابع الديني والأسطوري والاجتماعي وأخيرا البيئي انتشارا واسعا في الفكر القديم وتأثيرها في الحياة الاجتماعية من عادات وتقاليد الشعوب القديمة التي أدت الى تطوير العقل البشري وبناؤه، إن معتقد وادي الرافدين في مراحله المبكرة قد قام على عبادة القوى الحيوية، إذ نفهم الدين على أنه عملية استرضاء وطلب عون قوى أعلى من الإنسان يعتقد أنها تتحكم بالطبيعة والحياة الإنسانية أما (دوركهايم) * فيعرف الدين بأنه " نظام منسق من المعتقدات والممارسات التي تدور حول موضوعات مقدسة يجري عزلها عن الوسط الدنيوي وتحاط بشتى أنواع التحريم "[2].

لذا يعد "المعتقد هو الحجر الأساس الذي يقوم عليه الدين ، ومن المعتقد يظهر الطقس الذي يمارسه الإنسان بأشكاله المختلفة ، ومن خلال هذين المفهومين

---

[1] صبا يوسف يعقوب سلامة ، بنية الخطاب وعلاقته باستعارة الأشكال في الرسوم الجدارية البابلية والآشورية،رسالة ماجستير (غير منشورة) ،كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد،2004،ص39

* دوركهايم ، أميل (15–ابريل 1858–15 نوفمبر 1917) فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي ، يعتبر أحد مؤسسي علم الاجتماع الحديث ، وضع لهذا العلم منهجية مستقلة تقوم على النظرية والتجريب في آن معا ، أبرز مؤلفاته (في تقسيم العمل الاجتماعي) عام 1893 وقواعد المنهج السوسيولوجي عام 1895) للمزيد مراجعة : ويكيبيديا الموسوعة الحرة .

[2] السواح، فراس، دين الانسان، بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني،ط1،دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة ، دمشق ، 1994،ص25–26

تظهر الأسطورة "[1]. فالمعتقد يصاغ من عقول الجماعة ومن ثم تعمل الأجيال اللاحقة على صقله وتطويره ويتألف "المعتقد من عدد من الأفكار الواضحة والمباشرة التي تعمل على رسم صورة ذهنية لعالم المقدسات وتوضح الصلة بينه وبين عالم الإنسان "[2]، إذ يعد الإنسان عامل الحسم الأول في إنتاج الحضارة والتاريخ لأنه ابن البيئة ونتاجها ، مما أوجب النظر الى إثارة نتاجه على وفق نظام معين كالعقيدة الدينية والمعتقدات والآلهة وحتى النتاج الفني التشكيلي بصفة هيئات تفاعل بينه وبين البيئة.[3] لذا تأثر الإنسان بالعديد من العوامل التي جعلت من فنه ذي روحية ايجابية ، بسبب الارتباط الواضح بين الأعمال الفنية والدين والذي نجده الأساس الذي ينظم حياة الشعوب وحضارتها .

فقد جسد الإنسان العراقي القديم قديما قوى الطبيعة المهددة لحياته بالرغم من بساطتها برموز وأشكال حيوانية ، إذ كانت إسقاطاتها رمزية في بنائية الفكر ، وهنا كان الاتصال واضحا بين مظاهر الكون ، والمضامين الفكرية المنعكسة على الطابع السوسيولوجي ، ليوضح لنا صور المعتقدات الدينية وتنامي الوعي الثقافي من إدراك الفهم الفكري لها ، وهذا انعكس في الأعمال الفخارية التي كونت وسيطا ماديا ، انبثقت منه الموضوعات التي تحقق التجدد والاستمرار والبقاء وهي بمثابة تمثلات لوجود الإنسان.[4]

تأثر الفكر الديني في بلاد الرافدين بالمقومات البيئية والبشرية وقد عبر الإنسان الرافديني عن فكره الديني في عصور ما قبل التدوين بصنع تماثيل دينية مختلفة الحجوم وصغيرة تمثل الآلهة الأم ، تقديسا منه للخصوبة ولكل ما يؤدي الى وفرة الإنتاج في حياته العامة ،" إن تماثيل الآلهة الأم في مختلف مناطق وادي

---

[1] زهير صاحب ، الفنون السومرية، مصدر سابق،ص32 .

[2] السواح ، فراس، مصدر سبق ذكره ،ص48–49

[3] طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات،الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين ،ج2،مطبعة الحوادث،بغداد،1973،ص6

[4] العبيدي، محمد جاسم محمد حسن،الأشكال النحتية على سطوح الأبنية الفخارية الرافدينية والخزفية العراقية المعاصرة،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،2009،ص71.

الرافدين وعلى مر كل الأدوار القديمة الأولى ، حملت أشكالا متغيرة في الحجوم ، إلا أنها اتفقت على مضمون واحد وهو المضمون الروحي والاجتماعي ، إذ امتلكت تلك الأشكال شحنة من الانفعالات والعواطف بما جعلها رموزا لمعتقدات دينية واجتماعية ، وبذلك أصبحت هذه المنحوتات ذات دلالة مهمة في المجتمع ، وتؤكد ذاتها بواسطة تلك الأشكال التي تعد بمثابة تفاعل ما بين الجوهر الروحي في تجسيد أفكار الخصب والتكاثر في جسم المرأة ، والموضوع الديني الذي يتحكم في المجتمع الزراعي آنذاك"[1]. فقد اتخذ الإنسان في هذه المرحلة فكرة تقديس الأرض لأنه اعتمد عليها في إنتاج قوته بعد أن استقر وبدأ بإنشاء أول الأكواخ ومن ثم ظهور القرى الزراعية ، فضلا عن تعلم صناعة الأدوات وصناعة الفخار، " إذ إنه كان يعتمد في غذائه على ما تنتجه الأرض لذا فانه قام بتقديسها واتخاذها معبودا بشكل الآلهة الأم أو الأم الأرض (Mother- Goddess) ، فتوصل بذلك الى نواة العقيدة الدينية بأبسط أشكالها ومظاهرها"[2]، لهذا لم يكن (الفكر الديني) مرحلة منقضية وعديمة الأهمية في تاريخ الفكر الإنساني، فلا يمكن فصل الفكر الديني عن أي تطور أو تقدم وصلت إليه المجتمعات البشرية ، فكل ارتقاء فكري وروحي قد تسلسل من البوادر الدينية الأولى وتطور عنها ، كما أن نزعة التدين فطرية لدى الإنسان ، فمنذ أن وجد الإنسان على الأرض وجد معه الحس الديني لأنه جزء من كيانه ووجوده.

وعلى الرغم من بساطة التفكير لدى الإنسان القديم إلا أنه كان يتأمل في الكون ، ويقف حائرا ومندهشا وخائفا أمام مظاهر الطبيعة المختلفة باحثا لها عن تفسير مقنع حائرا أمام ظاهرة الموت والحياة وغيرها من الظواهر الأخرى المختلفة .

وهذا ما يعتقده أغلب الباحثين من مسألة تعدد وتنوع واختلاف الديانات والآلهة في الأزمنة القديمة ، لهذا فإننا " إذا تحدثنا عن الدين فإننا نتحدث عن المفاهيم والمعتقدات والطقوس ذات الصفة الدينية ، وهذه لم تحدث كهزات عنيفة

---

[1] البصري، ايلاف سعد علي،وظيفة الابلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،2008،ص97

[2] بهنام أبو الصوف ، ظلال الوادي العريق، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،1992،ص63–64.

لدى الإنسان لأنها لم تأتي بشكل مفاجئ أو دفعة واحدة ، إنما كانت بمثابة تطور تدريجي بطيء المسار في وعي الإنسان لوجوده الأول، كما أنها مرت عبر أجيال تاريخية أكسبتها النضج والرسوخ حتى أخذت تفعل فعلها في الحياة الإنسانية واسهمت في اكتساب الفكر الإنساني مدلولات روحية مهمة "[1]. مما يؤكد على أن للدين أهمية عظيمة في حياة الشعوب القديمة بل أنه من العوامل المهمة والمؤثرة في سير حياتها وأسلوب حضارتها ، فالمعتقدات الدينية بشكل لا يقبل الشك تحدد الإطار العام لسلوك الإنسان وحياته وتكوين الخلفية المؤثرة في حياته الاجتماعية والفنية ، ويندر أن نجد أي عمل قام به الإنسان القديم أو أي أثر تركه دون أن يكون للدين فيه تأثير واضح . لذلك فان دراسة المعتقدات الدينية لها أهمية كبيرة لفهم مجمل النتاج الفني للحضارة العراقية القديمة .

لذا يعد الدين نظاما اجتماعيا يقوم أساسا على العلاقات الترابطية التي تجمع الإنسان بكائن أو كائنات أو قوى فوق الطبيعة أو الآلهة التي يؤمن بوجودها وبقوتها عليه ، لذلك فهو يعبدها عن طريق وسطاء بأنهم يمثلونه أمام هذه القوى ، " فالدين يمثل نسقا سلوكيا وقانونيا وأخلاقيا "[2].

لقد بدأ الإنسان منذ ظهوره على الطبيعة يسأل نفسه عن بعض غوامض الكون، وأخذ يبحث عن حلول لعدد من المشاكل التي واجهته في حياته، إذ استطاع بعمله الدءوب أن يتسامى على المادة الجامدة فنسب إليها صفات حياته التي تشابه صفات الكائن الحي من حس وإدراك وتفكير "حتى أصبح الإنسان جزءاً من الطبيعة يخضع لقوانينها "[3] .

وانتقالا من التطور الفكري الديني إلى التطور الفكري الأسطوري ، نجد أن الأساطير والميثولوجيا امتدت في الوجود الإنساني منذ عصوره الأولى ، فقد اكتسبت

---

[1] **زهير صاحب ، الفنون السومرية ، مصدر سابق،ص32**

[2] **لويس مير ، مقدمة في الانثروبولوجيا، ت: شاكر مصطفى سليم، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1983،ص461**

[3] **الأسود، حكمت بشير، الرموز الفكرية في حضارة وادي الرافدين ،منشورات كلية بابل الحبرية للفلسفة واللاهوت، مطبعة الأديب البغدادية ،بغداد،2010،ص173**

الميثولوجيا شرعيتها كعلم حديث يعني بدراسة الأساطير من ذلك الكم الهائل الذي أورثته المجتمعات البدائية والحضارات في الممارسات والطقوس الذي نقله إلينا التاريخ عنها المجتمعات والتي كان لها مبرراتها في ابتكارها وتجسيدها لأغراض شتى، منها مبررات وعوامل نفسية واجتماعية واقتصادية فضلا عن طبيعة الإنسان في خوفه وقلقه من الظواهر والغيبيات التي أحاطت به في عصره ووقته آنذاك." إذ تعني الميثولوجيا مجموعة الأساطير الخاصة بشعب من الشعوب "[1].

فقد لعبت الأسطورة أدوارها الفكرية والاجتماعية في البناء الحضاري للبشرية وتطوره ، إذ امتزجت العقائد الدينية امتزاجا وثيقا بالعقائد الأسطورية والسحرية في النظم الروحية لتلك الحضارات ،"وقد تعرف الأسطورة بأنها تمثل خزانة الوعي البشري القديم ، فهي تعبر عن الدين بصورة رئيسة ، ولكنها تخزن علوم ومعارف وفلسفة الأولين "[2]، إذ تمثل الأساطير والملاحم تصورات وتعبيرات مجازية عن نشوء الكون وتنظيمه، وخلق الإنسان وصراعه مع القدر ، ووجود الأشياء ووظائفها والطبيعة وظواهرها ، وغير ذلك من القضايا التي واجهت الإنسان وحاول أن يجد لها تفسيرات وأجوبة . وللأسطورة مقدرة فائقة على الإفصاح عن مكنونات النفس البشرية ، وعن عالم الأفكار المجردة ، تعجز عنها اللغة المحكية وذلك أنها تمتلك لغة خاصة بها قادرة على ترجمة اللامعقول واللا مفهوم الى صور ناطقة مفعمة بالحياة ، صارخة بالأحداث.[3]

إن الاكتشافات المعاصرة ودراسة المجتمعات القديمة تبين أن الأسطورة كانت تمثل قصة حقيقية للإنسان البدائي، بل قصة مقدسة أيضا، لأنها كانت تمثل الحاجات الدينية والحكم الأخلاقية والمتطلبات الاجتماعية ، فالأسطورة تنطلق بوعي داخلي وروحي، تنبثق شرارته بوجود السياق كنشاط وإبداع لأنها تحمل مدلولات ثقافية واجتماعية وتاريخية وسيكولوجية ، تتبادل التأثر والتأثير مع كشف السياق لها الغير

---

[1] **Kirk‹g‹s‹(1977) greek myths.peican boo;‹London‹p.12-22**

[2] **وديع بشور ، الميثولوجيا السورية(أساطير أرام)، دمشق، دارعلاء الدين للنشر،1974،ص10-11**

[3] **ادزارد، بوب رولينغ، قاموس الآلهة والأساطير ،ت: محمد وحيد خياطة، بيروت ،دار الشرق العربي،2000،ص40**

محدد بزمن ، وبهذا تشير دائما الى واقع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد لكن " ما يعطي الأسطورة قيمتها العلمية هو أن النمط الخاص الذي تصفه يكون غير ذي زمن محدد، أنها تفسر الحاضر والماضي وكذلك المستقبل "[1] ، ولا تنطوي دراسة الميثولوجيا على الأهمية التاريخية المرتبطة بالموروث الاجتماعي فحسب ، بل استمدت أهميتها كدراسة من قدرتها على تقديم شروحات وتفسيرات ذهنية ونفسية وفكرية مختلفة عن الإنسان وشخصيته وسلوكه تمثل قصة حقيقية إن " دراسة الأساطير لها تبرير آخر كونها تنطوي على مضامين نفسية وذهنية يمكن استثمارها في تحليل وتركيب الشخصية البشرية من زاوية النظم الروحية بعلاقاتها السحرية والغيبية والأسطورية وتأثيرها الواعي وغير الواعي ".[2]

ويمكن تحديد أنواع الأساطير إلى أربعة أنواع وهي الطقوسية والتعليلية والرمزية والتاريخ اسطورية ، وهو تقسيم شبه متفق عليه بالنسبة إلى الباحثين والدارسين ، إذ اختلفت وجهات نظر المختصين بخصوص مفهوم الأسطورة وتحديد منشئها فضلاً عن اختلافهم بأقسامها وأنواعها . *

---

[1] jacobsn and book-grund،cloude levi(1972) structural Anthrop olgy(T: clairp،Straus p:209،london penguin book،fast)

[2] النوري ، قيس، الأساطير وعلم الأجناس ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل ، العراق ، 1981،ص6.

*** أورد أحمد كمال زكي ، أربعة أنواع من الأساطير : الطقوسية والتعليلية والرمزية والتاريخ اسطورية . وهذا التقسيم شبه متفق مع ما ذهبت نبيلة ابراهيم ، حيث قسمت الأساطير الى خمسة أنواع هي : الكونية والتعليلية والحضارية والرمزية والبطل المؤله، بينما قسمها أكرم البستاني الى قسمين فقط هما أساطير مؤلهة وأساطير بشرية ، القسم الأول هي الأساطير التي ترتبط بما وراء الطبيعة ، وتفسر العلاقة بين البشر والالهة والقسم الثاني حكاية مكانها محدد وأشخاصها معينة تتضمن عادات وتقاليد الشعب الذي نشأ فيه . وقسم مصطفى الجوزو الأساطير الى تسعة أقسام : نشوئية ، كونية أخروية ، لاهوتية ، خلقية ، حربية ، النبوة والكهان ، أساطير الحب ، أساطير الغناء ، وأساطير الأولين ، ويقسم لطفي الخوري الأساطير الى أربعة أنواع : الشعائرية ، النشوء ، التعبدية ، والهيبة ، بينما سليم الحوت يقسمها الى قسمين هما : أساطير العرب البائدة وأساطير العرب الباقية .**

للمزيد ينظر : نبيلة ابراهيم ، الأسطورة ، الموسوعة الصغيرة ، العدد 54، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد، 1979، ص65 .

ويقول هيكل " من الممكن الزعم أيضا أن الأساطير هي طريقة من طرائق التفلسف وغالبا ما كانت كذلك ، وأحيانا يحكى قصدا بشكل أسطوري للإيحاء بأفكار سامية "[1]، والأسطورة لدى الإنسان البدائي عقيدة لها طقوسها، فإذا تعرض المجتمع الذي تتفاعل معه الأسطورة لعوامل التغيير ،تطورت الأسطورة بتطوره، وقد تبدد تحت وطأة عناصر ثقافية أخرى، وتبقى على الحالين عقيدة أو ضربا من ضروب السحر أو ممارسة غير معقولة أو شعيرة اجتماعية ، وكثيرا ما تتحول الى محاور رئيسة تعاد صياغتها في حكايات شعبية .[2]

ويرى كثير من الباحثين إلى أن الأساطير انطلقت جميعها وتأسست من الطقوس التي ابتكرها الإنسان وطورها لتقربه من قوى الطبيعة الغيبية ، مفترضا أن تلك الطقوس التي يمارسها إنما تجذبها إليه فيكسب رضاها ، فكانت هذه وسيلته للحد من مخاوفه لما يحيط به من ظواهر طبيعية وأشياء يجهل تفسيرها ، وقد تطورت تلك الطقوس عبر الأزمنة لتصبح ديانات مختلفة جسدت بالأساطير " إذ علينا أن نبدأ بالطقوس اذا أردنا فهم الأساطير "[3].

بينما يؤكد بعض الباحثين أن الأسطورة تروي تاريخا دينيا، وإنها يجب أن تفهم على أنها ظاهرة دينية " إن جميع الأديان القديمة تحتفظ بأساطيرها الخاصة بها إذ لا يمكن أن تنمو الأديان ويزداد تركيبها من دون أن تخلق معها تلك الأساطير الخاصة بها "[4] .ويمتزج الخيال في الأسطورة بطابع ديني إذ تظهر الأسطورة في المعتقد الديني وتكون امتدادا طبيعيا له، فهي تعمل على توضيحه واغنائه وتثبيته في صيغة تساعد على حفظه وتداوله بين الأجيال ، كما أنها تزوده بذلك الجانب الخيالي الذي يربطه بالعواطف والانفعالات الإنسانية. [5]

---

[1] هيكل، محاضرات في تاريخ الفلسفة ، ترجمة: خليل أحمد خليل،بيروت،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع،ط1،ص116

[2] يونس عبد الحميد ، معجم الفلكلور ، بيروت ، مكتبة لبنان ، 1983، ص34.

[3] النعيمي ، أحمد اسماعيل ، الأسطورة ،ط1، سينا للنشر ، القاهرة ، مصر ،1995،ص31.

[4] الماجدي، خزعل ، بخور الآلهة ،ط1،الأهلية للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ،1998،ص58

[5] السواح ، فراس ، مصدر سابق ، ص59

وتحاول الأسطورة أن تجسد المعتقد بروح شعبية قصصية متداولة ، فهي تبسط المعتقد وتجعله دنيويا على شكل حكاية تتداول حول المقدس الذي هو جوهر المعتقد ، إن حقيقة الأسطورة ورسوخها في المعتقد وتمثيلها له يوضح علاقتها معه بشكل جلي، ومن حيث ارتباط الأسطورة بالطقس فان الطقس يكاد التطبيق العملي للأسطورة والمعتقد معا .[1]

إن هذه التمثلات هي التي ترضي المتطلبات الروحية والدينية للموقف الإنساني الفكري والذي يجعل الأسطورة ذات حركة بالفكر الاجتماعي ، وهذه أهم المقومات التي تجعل الأسطورة تميل الى التناغم ،فالاستعارات التي تحمل المعنى ذاته تتساوق في صورة واحدة .

وقد يعيب بعض الدارسين على الأسطورة أنها ليست حقيقية وإنما هي مجرد أوهام صنعها خيال الإنسان ، معتمدين كون الأسطورة لم تقدم أي قوة مادية تساعده للسيطرة على قوى الطبيعة التي كانت السبب في هذا النتاج الفكري، متناسين أن للأسطورة تأثيراً نفسياً ايجابياً يساعد على صنع قناعة بفهم العالم المحيط والسيطرة عليه بطرائق ليست بالضرورة أن تكون مادية ، وهذا ما يؤكده كلود ليفلي شتراوس* بقوله " تكون الأسطورة غير ناضجة في إعطاء الإنسان قوة مادية إضافية للتحكم في البيئة ، وعلي كل حال فإنها تعطي الإنسان – وهذا أمر شديد الأهمية .الوهم بأنه يستطيع أن يفهم العالم وأنه يفهمه فعلا".[2]

وهذا ما يدلنا على الأسطورة بشكل يؤكد أن لها شخصية مهمة في فكر الإنسان، إذ " إن من أبرز السمات الشخصية للأسطورة أنها رمزية ، ومن أهم صفات الرمز أنه يقدم لكل عصر دلالات جديدة، هذا فضلاً عن أن الشخصية

---

[1] **الماجدي، خزعل، مصدر سابق،ص51**

* **كلود ليفلي شتراوس (28 أكتوبر 1908–30 أكتوبر 2009) عالم اجتماع فرنسي له مؤلفات عديدة في مجال علم الاجتماع وله أطروحة متعلقة بالمشاكل النظرية للقرابة عام 1949 من مؤلفاته البنيات الأولى للقرابة – مدارات حزينة . للمزيد: http://ar.wikipedia.org/index.php?title**

[2] **شتراوس، كلود كلود ليفلي، الأسطورة والمعنى ، ت:د.شاكر عبد الحميد ،بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986،ص37**

الأسطورية لها بعد شامل فهي تعكس مرحلة من مراحل تطور الإنسان أو تصور انجازا توصل إليه عبر كفاحه الطويل ، وإذا أضفنا الى ذلك عمق الشخصية الأسطورية وأصالتها لارتباطها بأصول التفكير الأولى عند الإنسان "[1]، أمكننا القول، إن الشخصيات الأسطورية كائنات خيالية لا تمت الى الواقع بأية صلة ، ذات أوصاف وملامح وأسماء ووظائف لا تحقق واقعيتها إلا بمقدار ما تربطها من علاقات قائمة على مشاعر ثنائية ، ولكنها في كل الأحوال لا وجود لها إلا في ذاكرة مؤلف الأسطورة وهذه الذاكرة كانت على وعي تام بواقعيتها آنذاك ، فأخذ يتعامل معها على نحو واقعي ،فكانت الآلهة عنده تأكل وتشرب وتنام ، وتحب وتبغض ، تتوالد فيما بينها ، فضلا عن الصراع التي كانت تفتعله .

فضلا مما ذكر، تعد الأسطورة مادة علمية غزيرة تثير الكثير من مجاهل الحضارات والمجتمعات ، لذا يمكن أن تعد الأسطورة سفرا فلسفيا وكنزا قيما من التاريخ الإنساني الطويل والتي يستطيع المؤرخون أن يستشفوا منها بعض حقائق الماضي البشري ولو بصورة مباشرة .[2]

وفي السياق ذاته يعد السحر (Magic) من المقومات المهمة التي تبلورت في الحضارة الإنسانية وشاركت في رسم صورة للوجود الإنساني آنذاك فهو ظاهرة قديمة عمت كافة المجتمعات في الحضارات القديمة وهو" يجسد أقدم مرحلة في تطور الفكر الديني ، وان الاعتقاد بالسحر يعود تاريخه الى عصر الصيد، حينما كانت حياة الإنسان تقوم بالدرجة الأولى على صيد الحيوانات"[3] ، فقد كان السحر في الشعوب القديمة يعتمد على مبدأ التشابه (الشبيه ينتج الشبيه) وهذا ما استخدم السحر في طقوسه في الطبيعة ، لهذا مارس الإنسان الرسم كنوع من السحر الذي

---

[1] صبري مسلم حمادي، أثر التراث في الرواية العراقية الحديثة ،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،1980،ص115

[2] النوري ، قيس ، مصدر سابق ، ص7.

[3] الدباغ، تقي ، الفكر الديني القديم، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،1992،ص39

يقوم على أساس أن مالك الصورة ينال سطوة على ذلك الشيء المصور بهيئة رموز. " ويمكننا عدّ السحر أول محاولة إنسانية للسيطرة على الطبيعة بأعمال السحر".[1]

إن المواقف الدينية والسحرية تنبع من حالات يطبعها القلق والتوتر الانفعالي نتيجة لأزمات الحياة المختلفة التي قد تنتج من عقبات تحول دون تحقيق بعض الأهداف العزيزة ، أو من فاجعة موت، أو طقوس التأهيل التي لا بد لليافعين من اجتيازها قبل دخول مرحلة الرشد الاجتماعي وغير ذلك من التجارب القاسية التي كثيرا ما تواجه الإنسان في تلك المجتمعات كلا أو جزءا ، فالدين والسحر يفتحان معا آفاقا أو محاولات للهرب من هذه الأوضاع وغيرها عندما يتعذر اجتياز تلك الأزمات، وعندئذ يصبح اللجوء الى الطقوس السحرية والدينية أمرا حتميا ، فموضع السحر ضمن الدين يجعله أول التجارب الدينية ، لأن السحر يقوم على افتراض وجود قوة أو طاقة تختلف عن العالم الدنيوي بحيث أن السيطرة عليها تمكن الساحر من السيطرة على العالم .

وبطبيعة الحال فان السحر يرافقه طقوس معينة لتفعيل الموقف فقد " لعبت الطقوس السحرية دورا مهماً في حياة سكان وادي الرافدين القديمة فأصبح السحر عقيدة بمثابة الروح من شعائر العبادة ، وتصوير محاولات جديدة لاسترضاء الآلهة والقوى الخفية "[2] . وقد تعددت استخدامات الطقوس السحرية بحسب طبيعة القصة أو الحالة ومنها على سبيل المثال " استخدام الإنسان القديم لطقوس سحرية بإلحاق الأذى والخراب بالأعداء وذلك بتدمير صورهم اعتقادا منه أن ما يلحق الصورة من شر وأذى يلحق بصاحبها ، وبالتالي يموت الأصل بالضرورة ، فيعمل السحرة برسم صورة بالطين لشكل معين ثم نخسه بقطعة من الخشب ، ذلك على وفق معتقداتهم سوف يلحق أذى مماثلا بالشخص ذاته الذي تمثله الصورة ، وكذلك يصنعون تمثالا صغيرا من الخشب ثم يغرز إبرة في رأسه أو قلبه أو يطلق عليه سهما اعتقادا منه أنه سوف يشعر بالألم من ذلك الجزء من جسمه، أما إذا كان يريد قتله فانه يحرق

---

[1] كامل سعفان ،معتقدات آسيوية (العراق،فارس،الهند،الصين،اليابان) ط1،دار الندى، مصر،1999،ص19

[2] سليمان مظهر ، أساطير في الشرق،دار الشرق ، القاهرة ، 2000،ص9–10

التمثال أو يدفنه وهو يردد بعض الصيغ السحرية عليه وتسمى هذه العملية – حرق الروح"[1]. كما استخدمت " الطقوس السحرية في نواحي أخرى كالنوايا الطيبة وخاصة ما يستخدم في تسهيل عملية الوضع ومنح النسل والذرية للنساء والعاقرات ، فيصنعون دمية لطفل في حجرها على أمل أن يؤدي ذلك الى تحقيق أمنيتها وهو تظاهر بولادة طفل هو طقس سحري محض يهدف عن طريق المحاكاة والتمثيل الى ضمان الولادة بالفعل ، على الرغم من أن الناس مع ذلك يعملون على توكيد هذه الطقوس وتقديم القرابين "[2] ، إن السحر الموجود في الفكر الإنساني القديم هو الجوهر الأصيل للإلهام الأول للفنون فمن هذه الأفكار والمعتقدات والطقوس السحرية إذ تدل على عملية تنامي ظهور الآلهة وإعطائها صفات ووظائف معينة ، مما تحيلنا بعض الأعمال الفنية ذات الوظائف السحرية بطقوس معينة والتي نفذت بمواد وخامات مختلفة مثل بعض " الأعمال الفخارية والحجرية والمرمرية ويميزها بأشكال واقعية مثل الأرانب والخنازير قد نفذها الفنان بأشكال مجوفة ووجود فتحة أعلى الظهر لاحتواء نوع من السوائل بغية تخصيبها لاستخدامها في الممارسات والطقوس السحرية "[3] ، إذ كان يعتقد القدماء أنها تتمتع بخاصية سحرية عامة نظرا لما تتميز به من صفات الثقل والصلابة ، فهناك من الحجارة ما ينفرد ببعض ميزات وصفات سحرية خاصة تتفق وخواصها الذاتية من حيث الشكل واللون " فكثير من الأحجار كانت تستخدم في طقوس سحرية لزيادة المحاصيل الزراعية وكذلك زيادة تدجين الحيوانات وغيرها ، فهذه الحجارة ربما كانت تشبه الماء في شكلها أو تشبه أنثى الخنزير "[4] ، إن هذه الطقوس السحرية باختلاف حركاتها وفعالياتها مثل هذا النشاط الفاعل لمدارك الإنسان الفكرية وبفعل تراكم التجربة والخبرة ومراقبة الظواهر، تمكن

---

[1] **فريزر، جيمس، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين،ج1،ت: أحمد أبو زيد الهيئة العامة لقصور الثقافة ،1998،ص87-88**

[2] **فريزر، جيمس، المصدر نفسه،ص90**

[3] **زهير صاحب وآخرون، دراسات في بنية الفن،ايكال للتصميم والطباعة ،بغداد،2002،ص19**

[4] **الياسري، حسين ، التحولات الفكرية لموضوعات الفخار النحتي في العراق القديم ، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة بابل،2011،ص19**

أن يوجد لنفسه تصورات يدرك من خلالها بيئته الخارجية وهي من أهم المظاهر في فهمه للوجود.[1] والتي هي بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل ، كانت قد شهدت عرفا جماعيا ، فكانت تصور النتاج الفكري للوجود لدى شعب بأكمله، فالأشكال الرمزية (الدمى) كانت تخفي وراءها مضمونا روحيا واجتماعيا فهو ليس مادة جامدة بحد ذاته بل فعل سحري، بل إن في معتقدات إنسان عصر قبل التدوين الأولى، في سعيه الدءوب لترويض الطبيعة بالممارسات والشعائر الدينية والسحرية ، وإدراكه الخاص بحيوية المادة ، واهتمامه بفاعلية التمثيل الفني للظواهر ، وملاحظة قوانين الطبيعة ، وتواصله الروحي مع معظم الظواهر المتحكمة في مفردات حياته ، قد وجدت لها حالة من الوعي والتشكيل الجديد في النتاجات التشكيلية ، فاكتسبت معنى ودلالات روحية وبما يتماشى وطبيعة هذه المرحلة الحضارية .[2]

لقد ارتبط الإنسان في المجتمعات القديمة منذ البداية مع نشاط وعمل أفراد المجموعة التي ينتمي إليها ، وهذا الأمر كان من سمات الإنسان الذي عاش في العراق القديم منذ باكورة تاريخه " ومع التطور اللاحق الذي طرأ على الكيان الاجتماعي لأفراد الجماعات القديمة ، برزت القبيلة البدائية كأقدم تكوين اجتماعي واقتصادي قائم على عادات وأعراف خاصة بكل واحدة منها ووفقا للنظم الاقتصادية والاجتماعية القائمة بين أفرادها "[3] ، وإذا ما تتبعنا الأمر مع البدايات الأولى في العراق القديم ، نجد أن النظام الاجتماعي كان قائما على التعاون المشترك بين الأفراد في مجالات الإنتاج المشترك والذي تميز بالاكتفاء الذاتي" ذلك لأن وسائل الإنتاج كانت محدودة ومسايرة لمستوى وإمكانيات مجتمعات هذه المرحلة في مجال التكيف مع بيئتها، لذا لم يكن بالإمكان تحقيق أي فائض إنتاجي جماعي "[4] .

وفي الواقع لا يمكن فهم الهيكل الاجتماعي للقبيلة أو ما تطور عنها فيما بعد، إلا بعد دراسة العوامل التي كانت لها السيطرة ، في تسيير أمورها، والتي من

---

[1] زهير صاحب ، مصدر سبق ذكره،ص12

[2] المصدر نفسه ،ص10

[3] وولي ،ليونارد، وادي الرافدين مهد الحضارة، ت: أحمد عبد الباقي، بغداد ، 1948، ص20

[4] Braid wood، prehistoric man (Chicago-1967)، 3ed edition، p.11

أبرزها العلاقات والنشاطات الإنتاجية (الاقتصادية) ، فضلا عن النظام السياسي المتبع في الوحدة الإنتاجية والذي يحدد بدوره طبيعة هذه العلاقات المترابطة .[1] ، مما يدلنا على أن ملكية وسائل الإنتاج كانت مشاعة للجميع ، أي اسهام الجميع في العمل ذو المردود الإنتاجي المحدود الذي يترك أثره من خلال إعادة إنتاج عمل الأفراد عن طريق إشباع احتياجاتهم، " والذي ترتب على جماعية الملكية نتائج بالغة الأهمية بالنسبة للعلاقات الاجتماعية التي تبلورت في مجتمعات هذه المرحلة منها ظاهرة عدم استغلال الإنسان من قبل إنسان آخر، أي إن العبودية لم تظهر في هذه المرحلة "[2] . لقد مثلت مجتمعات هذه المرحلة القدر الأكبر من المساواة بين أفرادها من حيث التنظيم الاجتماعي ومن حيث ترتيب الأفراد فيه ، ومما يدل على ذلك هو" أن الشرائح الاجتماعية كانت متساوية الى حد ما ولم يكن هناك فارق اجتماعي بارز "[3] . وبسبب هذا التطور اللاحق الذي طرأ على أدوات العمل وباقي وسائل الإنتاج ، ازدادت إنتاجية العمل تدريجيا ، وهذا ما يمكن ملاحظته بما يسمى (دور حسونة) فقد اتسمت هذه المرحلة بتحولات اجتماعية نتيجة لزيادة فعاليات مجتمعاتها فتطورت خلالها أدوات العمل التي استخدمت بكميات كبيرة ، واتسع حجم القرى الزراعية وحققت مجتمعاتها فائض إنتاجي واضح.[4]

ومنذ هذه المرحلة (دور حسونة) أصبح الحديث ممكنا عن التطور الاجتماعي وعن ظهور الطبقات الاجتماعية بفضل تطور أدوات العمل الذي أدى بدوره الى زيادة الإنتاجية الاجتماعية والتي حققت فائض اقتصادي يسمح بمثل هذه التطورات ، مما ترتب اجتماعيا تبادل المنتجات الناشئة عن تنوع الأعمال وهذا التطور أدى الى تبدل في أسلوب حياة المجتمعات آنذاك" فقد أصبح الأفراد يهتمون بالنشاط الإنتاجي الزراعي الذي مكن لهم الاستقرار أكثر مما كانوا في السابق"[5] ، إن

---

[1] السامرائي، سعيد، مقدمة في التاريخ الاقتصادي العراقي، ط1،بغداد،1973،ص12

[2] تشايلد، كوردن، التطور الاجتماعي، ت:لطفي فطيم،القاهرة ، 1966،ص188 .

[3] الرويح ، صالح حسين، العبيد في العراق القديم، جامعة بغداد،1976،ص56 .

[4] الطعان ،عبد الرضا،الفكر السياسي في العراق القديم ،دار الرشيد ، بغداد،1981،ص153 .

[5] السامرائي ،سعيد ، مقدمة في التاريخ الاقتصادي،ط1،بغداد،1973،ص15 .

النشاط الاجتماعي المتكاتف من قبل الأفراد نتج عنه تضامن اجتماعي بارز بين أفراد المجتمع ، التي من ضمنها على سبيل المثال شق القنوات المائية إذ " الاهتمام المتزايد بالزراعة والذي الى تطوير وسائل الري"[1] ، وهذا الاهتمام المتزايد يؤكد أيضا الزيادة السكانية وشغل مساحات زراعية أكبر" إذ يبدو أن سكان دور العبيد في تل العقير[*] قد شغلوا مساحة تبلغ 11 هكتارا"[2] ، مما يحيلنا بطبيعة الحال الى أن انتشار استخدام أدوات العمل الجديد، ذات الإنتاجية العالية قد خلقت ظروفا ساعدت على تبلور خبرة العمل وتجاربه عند أفراد معينين داخل الكيان الاجتماعي وقد أخذ هؤلاء ينسلخون بشكل تدريجي عن النشاط الإنتاجي العام للجماعة التي ينتمون إليها ، أو يتخصصون كليا في إنتاج أنواع معينة من أدوات العمل للأفراد .[3]

وهذا ما تطلب بفعل هذه التطورات إلى الحاجة الفعلية لسن بعض الشرائع والأحكام ، وقبل أن يظهر القانون بشكله التدريجي الدستوري المدون في البلاد كان قد مر بمراحل وخطوات تطورت تدريجيا حتى بالشكل الذي نراه ، إذ يمتاز تاريخ العراق القديم باحتوائه على أقدم (الشرائع)[*] ، و(القوانين)[**] المدونة في تاريخ البشرية ، إذ يرجع البعض من هذه القوانين إلى العصور المسماة بـ (عصر فجر السلالات)، " فالشرائع العراقية القديمة هي أولى الجهود التي نظمت الحياة الاجتماعية على وفق

---

[1] عودة ،محمد، مباديء علم الاجتماع،مركز الكتب الثقافية ، بيروت،1985،ص160

[*] تل عقير وهو تل يقع شمال شرق مدينة بابل الأثرية ويبعد 80 كلم جنوب بغداد ، يعود سكن الانسان في تل العقير الى فترة العبيد وتطور ونمى في فترة أوروك وجمدة نصر ، وأصبحت منطقة مهمة في العصر الأكدي وفي العصر البابلي ، واستمر هذا الموقع شاغلا في السكان حتى أيام نبوخذ نصر الثاني ، حيث شغل هذا الموقع مدينة اسمها أوروم . موقع اكتروني سبق ذكره .

[2] توينبي، أرنولد، تاريخ البشرية،ت: نقولا زيادة، بيروت ، 1981،ج1،ص53 .

[3] الجبوري، عبد القادر،التاريخ الاقتصادي،جامعة الموصل،1979،ص21 .

[*] الشرائع : هي الأحكام القانونية المقننة من صاحب السلطة ، شمس الدين الوكيل ، المدخل الى دراسة القانون ،بغداد، 1962، ص142

[**] تدل كلمة قانون في الميدان الفني لها على معان عدة ، فقد يقصد معنى شاملا يستدل به على مجموعة الأحكام المنظمة لحقوق وواجبات الأفراد في المجتمع والمنظمة لسلوكهم فيه ، وقد يطلق لفظ قانون ليعني كل ما يعم على القانون من أحكام وتفصيلات .

قواعد وأصول مدونة "[1] ، وقد امتاز المجتمع العراقي القديم بتمسكه واحترامه لحكم القانون وبالعرف الاجتماعي السائد آنذاك .

ويبدو أن أول مرحلة مر بها التشريع القانوني هي وصلة الأحكام الدينية ، وليس من المعقول أن تسير الحياة الاجتماعية والاقتصادية بدون تنظيم خاص بالمجتمع نفسه ، لهذا فان الأعراف والتقاليد هي التي كانت معتمدة في المجتمع قبل ظهور الإصلاحات والمراسيم المدونة " فالعرف في جميع المجتمعات هو أول مصدر من مصادر القانون ، وقد يبقى المصدر الأساس للقانون في مجتمع ما ، وذلك تبعا لتطور وتقدم المجتمع في مجال التشريع "[2]. كما اشتملت القوانين العراقية القديمة على العديد من الأعراف المتوارثة والتي كانت سائدة آنذاك في مجتمع بلاد الرافدين ، إذ إن الأعراف مثلت نقاط مهمة لا يمكن تجاوزها سواء كان ذلك على الواقع الاجتماعي أو غيره .[3]

إن من نتائج تغير المناخ في أواخر العصر الحجري القديم أثر ذوبان الجليد في القسم من الكرة الأرضية أن بدأ الإنسان ، لاسيما في منطقة الشرق الأدنى القديم عصرا جديدا في حياته اصطلح على تسميته بالعصر الحجري الوسيط، لأنه يفصل بين عصر الصيد وجمع النباتات والثمار البرية وعصر الزراعة وتربية وتدجين الحيوانات.[4] ومع أن الإنسان في هذا العصر ظل يعتمد أساسا على الصيد وجمع القوت فانه بدأ محاولاته الأولى في زراعة النباتات البرية وترويض الحيوانات " كما حصل على تقدم ملحوظ في صناعة الآلات والأدوات الحجرية إذ بدأ يصنعها من الشظايا والحجارة الصغيرة ، وغالبا ما كانت تثبت بواسطة القير على مقابض من خشب أو العظم لتشكل ما يشبه رأس السهم أو الرمح أو المنجل أو غيرها من الأدوات ، الى جانب ذلك تم العثور على آلات وأدوات تجريبية محدودة أو أنه

---

[1] **طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات ، ج2، بغداد، ص280.**

[2] **عامر سليمان ، القانون في العراق القديم ، جامعة الموصل ،1977، ص139.**

[3] **عبد الحسين ، خالد موسى ، القانون وادارة الدولة في وادي الرافدين ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الآداب ، 2002، ص29 .**

[4] **عامر سليمان ،العراق في التاريخ القديم ، مصدر سابق،2010،ص88 .**

استخدم تلك الأدوات لحصد وطحن الحبوب البرية "[1] ويمثل ذلك بداية الانتقال من حياة جمع القوت الى حياة إنتاج القوت التي ظهرت واضحة في العصر التالي ، إلا أن الانتقال كان بطيئا وتدريجيا " وقد رافق المحاولات الأولى في الزراعة والتدجين انتقال الإنسان من الكهوف والملاجئ الجبلية الى مواقع مكشوفة على شواطئ الأنهار ومصباتها وعند ينابيع المياه "[2].

وبطبيعة التغيرات المناخية أن قلة النباتات، وقلة الطرائد الحيوانية ، دفع الإنسان الى إيجاد طرائق ووسائل أخرى للحصول على قوته ، فكان أن هاجر الى مناطق أخرى أقل جفافا وتتوافر فيها المياه وتعيش الحيوانات والنباتات البرية.ومن جانب آخر " فقد حفز نقص موارد العيش الإنسان الى تعلم الزراعة واستئناس بعض الحيوانات "[3] وهكذا لقد مثلت الزراعة ثورة اقتصادية وقفزة نوعية في حياة الإنسان القديم ، وأصبحت عاملا حاسما في تطوير حياته ، وكانت حدا فاصلا بين نمطين مختلفين من الحياة ،وأظهرت مقدرتهم على تكيف الحيوان والنبات للتدجين .[4] ولم يكن اكتشاف الزراعة والتدجين مرحلة يقف عندها الإنسان بل أخذ يفكر في تسخير القوى الطبيعية لراحته ورفاهيته ، ثم وجدت غريزة الحرص والاستزادة سبيلها الى نفسه ، لذا فهي مؤشر على تحولات مهمة " ويمكن أن نتلمس خشية المزارعين الأوائل وسرورهم ورعبهم من الميثولوجيا التي ابتكروها للتكيف مع ظروف حياتهم الجديدة ، والتي حفظت أجزاء منها في ميثولوجيا الثقافات اللاحقة ، وبذا فان الزراعة عدت صحوة روحية عظيمة ، وهبت للناس فهما جديدا تماما لأنفسهم وعالمهم "[5].

واستمر نمط الحياة في المناطق الجبلية في العراق خلال تلك العصور على ما هو عليه بدون تغيير يذكر الى أن تعلم الإنسان أساليب الزراعة واهتدى الى طرائق تدجين الحيوانات التي كانت دافعا الى التطور النوعي والخروج من عصر

---

[1] **عامر سليمان ، مصدر سابق ، ص88 .**

[2] **الدباغ، تقي، الوطن العربي في العصور الحجرية ، بغداد ، دار الحرية للطباعة،1988،ص81–83 .**

[3] **عامر سليمان ، العراق في التاريخ القديم ، مصدر سبق ذكره،ص90**

[4] **الدباغ والجادر، عصور ما قبل التاريخ ، مصدر سابق ،ص129**

[5] **ارمسترونغ، تاريخ الأسطورة ، مصدر سابق،ص41 .**

جمع القوت ليدخل عصر إنتاجه ، وبدأ التغيير يعم مظاهر الحياة الأساسية كلها " فالزراعة هي الركن الأساس في حضارة الإنسان ، وتعد الأساس المادي المتين لأوجه التطورات المختلفة التي عاشتها الحضارة في جوانبها الفكرية والمادية "[1] فعلى الصعيد الاقتصادي تحرر الإنسان من عبودية الاعتماد على كرم الطبيعة ، الذي لا يعتمد عليه دائما ، ومن الناحية الاجتماعية خرج الإنسان من ظلام الكهوف ليستقر في بيوت صغيرة بسيطة بناها من الطين " إذ بدأت المجتمعات القروية الزراعية الصغيرة بالظهور وما رافق ذلك من تطورات اجتماعية وبروز الأسرة لبنة أساسية في المجتمع "[2]. ومن الجدير بالذكر أن الزراعة كانت متنقلة ، فبعد أن تفقد الأرض خصوبتها يتركها الفلاح الى أرض جديدة خصبة أخرى ، ولكنها تقع ضمن نطاق القرى الزراعية المحيطة به .[3]

وقد " ميز الباحثون بين طورين رئيسين في العصر الحجري الحديث ، عرف الأول منهما بطور أو عصر ما قبل الفخار (pre-pottery Neolithic) ، وعرف الثاني بعصر الفخار"[4] ومن البديهي أن تعلم الزراعة وتدجين الحيوان كانا ذا تأثير كبير وواضح على حياة الإنسان ، لذا فقد رافق هذا التحول تغييرات وتطورات جذرية وتغير كبير في الآلات والأدوات التي صنعها في هذا العصر بما يتلاءم وحياة إنتاج القوت الجديدة ، ويرجح أن الإنسان تعلم في هذه المرحلة طريقة الغزل والحياة بدلالة ما وجد من أقراص المغازل " وتدل أقراص المغازل الصوانية (spindle whorls) على معرفة بالغزل والحياكة ، مثل غزل الصوف والقنب"[5] وبحكم هذا التطور الواضح من اكتشاف للآلات والعدد التي تخص حياة الإنسان ، إن هذا التحول والتغيير الكبير أفرز العديد من الحقائق أهمها:

---

[1] الهاشمي ، رضا جواد، تاريخ الري في العراق القديم، مجلة سومر، مجلد39، ج1–2، 1983، ص62 .

[2] السواح، فراس، مصدر سبق ذكره،ص94

[3] الدباغ، تقي، الثورة الزراعية ،حضارة العراق، ج1،دار الحرية للطباعة ،بغداد،1985،ج1،ص120

[4] المصدر نفسه ، ص 91

[5] طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات ، دار الوراق للنشر المحدودة ،بغداد،2009،ص220

1–كانت الزراعة في بداياتها محدودة وتتصف بالاكتفاء الذاتي، فالإنسان يزرع مساحة من الأرض تكفيه لمعيشته ، كما أن الزراعة كانت حقلية ، وموسمية شبه متنقلة إذ لم يكن الإنسان يعرف طريقة ترك الأرض بورا بين سنة وأخرى لاستعادة خصوبتها ، كما لم يعرف طريقة التسميد فكان يترك الأرض متى وجدها قليلة الإنتاج ، وانتقل الى غيرها ، كما اتصفت الزراعة في هذا العصر بأنها كانت ديمية تعتمد على الأمطار الموسمية فقط.[1]

2–تبع الانتقال الى إنتاج القوت تطورات اجتماعية مهمة إذ ارتبط الإنسان بالأرض ، وكان عليه أن يعيش بالقرب من أرضه الزراعية الصغيرة في جماعات صغيرة نسبيا ، فكان أن نشأت أولى المستوطنات والقرى الزراعية ورافق ذلك تطور في العلاقات الاجتماعية وظهور العادات والتقاليد التي نظمت حياة المجتمعات الصغيرة الأولى " وتطورات اجتماعية مهمة ، منها نشوء فكرة الملكية الزراعية ، أي ملكية الحقل وأدوات الإنتاج والحيوانات المدجنة ، كما يرجح نشوء بذور نظام الحرب بأبسط أنواعها ، إذ التنقل الزراعي واحتكاك الجماعات المنتجة للقوت بعضها ببعض والاصطدام بالجماعات البشرية الأخرى التي لم تتعلم الزراعة بل ظلت على حياة جمع القوت بالصيد "[2].

3–على الرغم من أن للزراعة أثرا عميقا في الاستقرار وفي تطور مظاهر الحياة ، لم يصل الإنسان الى مرحلة المدنية بعد، ولم تكتمل مؤسساته الاجتماعية الرئيسة ، كما لم تظهر مؤسساته السياسية ، ولم ينطلق الفكر نحو آفاق المعرفة الخلاقة إلا بعد أن حدثت ثورة أخرى قد تكون نتيجة من نتائج الثورة الزراعية ألا وهي اختراع الكتابة إذ مثلت مرحلة تطور فكري نتيجة للتطورات الاقتصادية التي رافقت التطور في البني التنظيمية الاجتماعية والسياسية .[3]

---

[1] **عامر سليمان، العراق في التاريخ القديم ، مصدر سابق،ص91 .**

[2] **طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات ، مصدر سابق ،2009،ص224**

[3] **أحمد لفتة محسن ، تاريخ الكتابة في بلاد الرافدين منذ ظهورها حتى اختراع الأبجدية ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الآداب جامعة بغداد، 2008،ص43**

مما سبق ذكره تعد فكرة اكتشاف الزراعة تطورا مهما في البنية الاجتماعية في العراق القديم آنذاك ، إذ ظهر نوع من تقسيم العمل الذي مارسته المجتمعات الزراعية الأولى " فاضطلعت المرأة بواجباتها المنزلية مضافا إليها عمل المزرعة كطحن الحبوب والاهتمام بالحيوانات وغيرها من الأمور التي تساعد الرجل بعمله في الحقل والمتضمن البذار وحماية الحقل وصناعة الآلات الزراعية "[1] . إن فكرة اكتشاف نظام خفي في المادة . هي المفهوم الأساس لاستكشاف الطبيعة ، الذي اعتمده الإنسان في العراق القديم ، يضاف الى ذلك أن الشكل الهندسي الخارجي للأشياء يكشف عن بنية تحت السطح أو نسيج خفي من الممكن أن يعطي فهما لطرائق فصل التشكيلات الطبيعية بعضها عن بعض وإعادة تركيبها ، ويعتقد الأستاذ برونفسكي[*] " أن تلك هي الخطوة الأولى في ارتقاء الإنسان التي تبدأ عندها العلوم النظرية ، لأنها من صميم الطريقة التي يتفهم بها الإنسان مجتمعه، وهي مستقاة من صميم أسلوب تفهمه للطبيعة "[2] .

ويبدو أن من المرجح أن الإنسان قد اهتدى منذ هذه المرحلة المبكرة الى طريقة لقياس الزمن ومعرفة تسلسل المواسم لأهمية ذلك بالنسبة للزراعة "اذ كان القمر دليله في معرفة تتابع الأشهر واعتمد على الشمس لمعرفة تتابع الفصول والمواسم وراقب تكررها وجمع بين مراقبته للقمر والشمس وعرف بأن كل دورة شمسية تضم اثنا عشر شهرا قمريا وزيادة "[3] .

---

[1] الجادر ، وليد، التجمعات الزراعية الأولى ، في كتاب المدنية والحياة المدنية ، بغداد،1988،ج1،ص61.

[*] جاكوب برونفسكي (18 يناير 1908 –11 أغسطس 1974) أحد علماء البيولوجيا البارزين لديه العديد من المؤلفات في الرياضيات والعلوم في مجال الفنون والانتروبولجيا من مؤلفاته ارتقاء الانسان – دفاع الشاعر – وليام بليك وعصر الثورة – العلم والقيم الانسانية – حوار جديد حول أنظمة الكون . للمزيد : موقع ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة .

[2] برونفسكي، ارتقاء الانسان ،ت: د.موفق شخاخيرو ،م: زهير الكرمي، عالم المعرفة ،عدد39، الكويت، بت، ص43 .

[3] عامر سليمان ، العراق في التاريخ القديم (موجز التاريخ السياسي) ، جامعة الموصل ،مطبعة ابن الأثير للطباعة والنشر،2010،ص92–93 .

مما يحيلنا إلى الانتقال إلى علم الفلك الذي يعد من أقدم العلوم البشرية على الإطلاق ، وتطور مع تطور معرفة الإنسان بالطبيعة التي هو جزء منها ، إذ إن ذكاء الإنسان وعقله المفكر والمبدع الذي تميز به عن سائر المخلوقات على الأرض جعله يفكر في السماء وأجرامها المختلفة ، فأدرك مدى عظمتها وروعتها في العصور القديمة ، إذ عاش الإنسان الأول في الكهوف المظلمة ، وعندما يرى الظلام ، وتظهر النجوم البراقة اللامعة بألوانها ولمعانها ، والقمر المنير الذي يضيء الأرض ليلا، أو أن يقع حدث فلكي طبيعي مثل خسوف القمر، أو كسوف الشمس، أو ظهر مذنب لامع يحتل مساحة واسعة من السماء بطول ذيله ، فيظن بأن ذلك نذير شؤم ، أو نزول كارثة متوقعة ، كل ذلك شد اهتمام الإنسان بالسماء، وأشغل تفكيره وخياله، وهكذا كانت السماء قد استعمرت عقل الإنسان بشكل متواصل منذ القدم ، وأخذ يتابع رصيد النجوم والأجرام السماوية الأخرى ليلا بعد ليل.

تميزت حضارة وادي الرافدين بكونها أكثر الحضارات القديمة تقدما في علم الفلك ، عندما يتحدث الباحثون المتخصصون في علم الفلك والحضارات القديمة ، يقولون أن حضارة العراق القديمة تعد أهم حضارة فلكية في التاريخ القديم ، وقد أكد هذه الأهمية أكثر من باحث علمي.

والذي لا ريب فيه أن الفلك والتنجيم يتداخلان هذه الحضارة كما في سائر الحضارات الأخرى، فعلم الفلك عند أهل بلاد الرافدين ذو طبيعة دينية تنجيمية " لكن أكدت الأبحاث الحديثة بأن التنجيم ربما كان من النتائج الثانوية لعلم الفلك "[1] ، ولعل أسبقية سكان وادي الرافدين في دراسة علوم الفلك تعود الى صفاء سمائهم وخلوها من الأضواء الساطعة والتلوث ، وانبساط أرضهم وافتقارها الى بعض المواد الأولية مثل الأخشاب والأحجار الكريمة والمعادن ، اسهمت الى حد كبير في اشتغال ذهن العراقي القديم بما يستدل به من فهم التغيرات اليومية من شروق الشمس وغروبها وظهور القمر ومحاولة فهم هذه التغيرات اليومية وتأثيرها عليه " فبعض هذه الظواهر يوميا يتكرر، مثل الليل والنهار والهطول والغيوم وأطوار القمر والشهب

---

[1] الراوي، فاروق ناصر، حضارة العراق،ج3،بغداد ،دار الحرية للطباعة،1985،ص316

والبرق والرعد والرياح الشمسية والقمر ، وبعضها نادر الحدوث مثل المذنبات وغيرها من الظواهر الأخرى "[1] كذلك " استعانوا بالنجوم لتحديد موعد البذار والحصاد والصيد والفيضان والأعياد "[2] ، لقد حار الإنسان في أمر الظواهر المحيطة به ، فمنها المفيد ومنا الضار ، بعضها مفرح وجميل، مثل ظهور قوس قزح ، وبعضها مجلوبة للشؤم مثل ظهور المذنبات والكسوف والخسوف وغيرها ، لذلك اعتقد الإنسان الرافديني القديم بأن" أية علامة شؤم فيه كان ينظر إليها بالضرورة على أنها ذات علاقة بالناس بصورة عامة "[3] . وهذا ما يؤكد ارتباط العلوم والمعارف وتداخلها سوية فعلم الفلك ارتبط ارتباطا مباشرا بعلم الرياضيات لاسيما في العهود المتأخرة من تاريخ العراق القديم .[4]

وبحكم البيئة الجديدة لإنسان ما قبل التاريخ وما يواجهه يوميا من تغيرات في البيئة والحياة اليومية واحتكاكه المباشر مع أرضه وحيوانه وما تنتجه له من خيرات اسهمت الى حد كبير في تطوره ، مما يؤكد تعرض الإنسان القديم بطبيعة الحال الى حالات مرضية مختلفة كاختلاف حرارة جسمه وأمراض أخرى كانت غريبة عليه ولا يجد لها تفسير علمي ، سوى قناعته التامة بأن ما يصيبه هو غضب آلهته التي صنعها لنفسه ، فارتبط علاجه أساسا بمعتقداته الدينية " إذ كان الاعتقاد السائد أن المرض ناجم عن خطيئة (إثم – ذنب) الإنسان وإغضابه للآلهة ، وهذه الخطيئة تدفع الآلهة المهانة الى توجيه ضربتها بشكل مباشر للآثم "[5] ، بمعنى أن علاج المريض قام غالبا إن لم يكن دائما على مرحلتين، الأولى التطهير الروحي والثانية التطهير الجسدي ، وقد لاحظ الإنسان القديم بحكم التجربة أن الطبيعة المليئة بخيراتها كانت هي الأخرى سببا في علاج العديد من أمراضه وسببا في استدلاله

---

[1] النعيمي، حميد مجول ، محاضرة عن أثر الأجرام السماوية بالانسان بين الفلك والتنجيم ، كلية العلوم ،جامعة بغداد،2012

[2] المصدر نفسه

[3] النعيمي، حميد مجول ، مصدر سابق .

[4] الراوي ،فاروق ناصر، مصدر سبق ذكره،ص314

[5] الفتال، سعد ،ندوة عن تاريخ الصيدلة في بلاد الرافدين ،منظمة المجتمع العلمي العربي،2012

على علاجات معينة من خلال المداواة بالأعشاب مع بعض الطقوس المعينة ، والمداواة بالأعشاب بدأت مع الحيوان فتعلم الإنسان منه عندما لاحظ أن الكلاب عندما تعتل صحتها كانت تأكل أعشابا ، فتهدأ حالها أو تشفى ، ومن خلالها بدأ الإنسان في انتقاء دوائه تدريجيا من الأعشاب وخلال السنين أصبحت لديه الخبرة العلاجية مستعينا بما يحيط به في بيئته . على الرغم من التطورات في المراحل المتعاقبة " فان الطب لم يحرز سوى تقدم بطيء ، لأن معالجي وأطباء هذه المرحلة أسسوا فهمهم على مبادئ ميتافيزيقية منعتهم من البحث عن تفسيرات عقلانية لمنشأ المرض "[1] .

الدراسات السابقة :

[1] رشيد، عبد الوهاب حميد، حضارة وادي الرافدين ، شبكة البصرة،2010

أظهر البحث والاستقصاء الذي أجراه الباحث للدراسات القريبة من موضوع البحث، ذات علاقة من موضوع البحث الحالي وان اقتربت منه بجانب معين وابتعدت عنه بجانب آخر وفقا لدراستها النظرية ودقة تخصصها ضمن الموضوع ما يلي :

1-دراسة زهير محمد صاحب 1996 (المنحوتات الفخارية البشرية المدورة في عصور قبل التاريخ في العراق)

2-دراسة صباح أحمد حسين الشايع 1997(التكوين الفني لفخار العصر الحجري المعدني – الحديث)

3-دراسة محمد جاسم محمد العبيدي 2002(الأشكال النحتية على سطوح الآنية الفخارية الرافدينية والخزفية العراقية المعاصرة)

4-دراسة أنغام سعدون العذاري 2004(بنية التعبير في المنحوتات الفخارية والخزفية في العراق القديم)

ويمكن رصد الاختلاف والاقتراب مع دراستنا الحالية وفق الاتي:

1-دراسة **زهير محمد صاحب** 1996 (المنحوتات الفخارية البشرية المدورة في عصور قبل التاريخ)

أ – تقترب من الدراسة الحالية من حيث السياق التاريخي .

ب – تختلف في تكوين العينة كونها منحوتات فخارية بشرية مدورة.

2-دراسة **صباح أحمد حسين الشايع** 1997 (التكوين الفني لفخار العصر الحجري الحديث – المعدني في العراق)

أ – تقترب من حيث السياق التاريخي للدراسة الحالية .

ب – تختلف من حيث شمولها كل أنواع الفخاريات والاهتمام بتكوينها الشكلي بينما الدراسة الحالية تقتصر على التمثلات الشكلية في الرسوم على سطوح الاواني الفخارية.

3-دراسة **محمد جاسم محمد العبيدي** 2002 (الأشكال النحتية على سطوح الآنية الفخارية الرافدينية والخزفية العراقية المعاصرة)

أ – تتشابه بعض عينات البحث مع الدراسة الحالية. فيما اختص بحثنا لفترة ما قبل الكتابة

ب- تختلف من حيث :

1-تشمل العينة العراق القديم وصولا إلى العصر الأكدي بينما اختصر على عصر ما قبل الكتابة.

2-أسلوب الدراسة مقارنة بين الفخار الرافديني والمعاصر وبحثنا رصد التحولات الشكلية في رسوم الفخاريات.

3-عينة البحث اختصرت على التمثلات النحتية على السطوح الفخارية بينما بحثنا شمل الرسوم الشكلية فقط.

4-دراسة **أنغام سعدون العذارى** 2004(بنية التعبير في المنحوتات الفخارية والخزفية في العراق القديم)

أ – تقترب دراسة العذاري مع الدراسة الحالية كون الفترة الزمنية لبحثنا هذا يقع جزءاً من الفترة الكلية للدراسة السابقة والتي شملت فخاريات العراق القديم كافة.

ب – تبتعد غالبية عينة الدراسة إذ تشمل العراق القديم وصولا إلى نهاية العصر البابلي الحديث بينما البحث الحالي تقتصر عينته على النماذج في عصر ما قبل الكتابة حتى (3200 ق. م.)

ج- عنيت دراسة العذاري بالأواني بكل انواعها وبالمحتويات الفخارية في دراسة التعبير الذي اوجدته تلك التشكيلات في خطابها العام ، بينما يعنى بحثنا بدراسة الاشكال المرسومة على سطوح الاواني الفخارية وتمثلاتها وانتقالها بين التجريد والواقعية الرمزية والاحالات الفكرية المؤثرة على تلك الاشكال.

هـ- اعتمد الاطار النظري في الدراسة السابقة على المنهج البنيوي في قراءة اساليب التعبير في التشكيل الفخاري بينما اعتمد بحثنا على الترميز والتجريد والواقعية والتشكيلات على سطوح الاواني وعلاقتها ببعضها وتنوع تمثلاتها .

وبهذا يكون الباحث قد استعرض أكثر الدراسات قربا من بحثه وبيان اختلاف واقتراب هذه الدراسات مع بحثنا الحالية ، وما بقي من الدراسات التي عنيت بتناول العراق القديم كانت بعيدة عن بحثنا بأكثر من جهة ولهذا لم يتطرق إليها الباحث .

مؤشرات الإطار النظري

1- يعتمد التجريد على إبقاء الشكل وعدم تهديمه وايجاد صيغ جديدة تبنى من فكرة حسية لها جذور في الواقع لكنها تفصل عن الموجودات الواقعية ، فتتعلق بالأفكار لتميز المفاهيم عن الماديات ، فالعمل الفني هو انعكاس للصورة الذهنية والتي هي إسقاطات اجتماعية وتوجهات فكرية.

2- يحيل الفنان ويطوع الأشكال والتفاصيل في الواقع بشكل يتناسب مع مفاهيمه واستحداثاته وقيمه التعبيرية والتي تناسب ذلك التطويع وتؤكده ويسعى لتطبيقه كحقيقة مسلّم بها مدركه ضمنياً واجتماعياً ، تبتكرها مخيلته بأشكال وصور ورموز تتعلق به ولا يمكن أن توجد بدون تصوراته وإحالاته ، وبذا يخضع العمل الفني التجريدي إلى كثير من التأويلات والتفسيرات لأن الفنان يصنعه لمخيلته بالطريقة التي يريد.

3- أوجدت التحولات الفكرية تحولاً في بنية الشكل ، فارتبطت بأماكن وجوده ووظيفته ، فقد كانت العلاقات في بنية الأشكال المجردة قد انتقلت من الواقعية ، وهذا يقود الى التجريدية الرمزية والتي ساهمت في ايجاد رؤية جمعية تقوم على تحطيم الأشكال الواقعية لإيجاد أشكال جديدة رمزية أو استدعاء الجزء ليدّل على الكل .

4- يتخذ الإنسان الرمز بديلاً لشيء ما يعبّر عنه ، لأن الإنسان ينفرد بالإبتكار الرمزي والتعبير عن فكرة الرموز ووجودها، وهو الذي يعدّه وسيلة تواصل بينه وبين القوى الغيبية التي سيطرت عليه ، فكل ما بالواقع حوله يمكن إحالته إلى رموز ، قد تتخذ تفسيرات مختلفة نظراً لوجود الإنسان والعوامل ألتي تأثر بها .

5- يمكن إعتبار الرمز كياناً مهماً مستقلاً له القدرة على الإقناع والتأثير، فهو تعبير عن شيء ما يتم طرحه بشكل جديد يخضع لعدد من المفاهيم ، وبذا يكون فكرة

مرمزة لكل من مظاهر الطبيعة أضفى عليها القدسية والكمال والقوة ، فالرمز قبل كل شيء دلالة ، ويمكن اعتماد رموز أخرى لدلالات شتى .

6- ينتزع الرمز من الواقع ، ولكنه يصبح حقيقة مستقلة بذاتها لا يرتبط بالشيء المادي ألذي وجد منه ولكنه قد يرتبط بالفكرة الجوهرية ألتي أوجدته ، وهذا يعتمد الطبيعة الفكرية التي تصنعه فبدأ الإنسان استعارة الأشياء مما حوله وإحالتها إلى رموز وتحميلها مضامين ودلالات روحية عالية ، فقد يستخدم شكل ما ليعبّر عن معاني مختلفة وهذا يختلف من مجتمع لآخر .

7- إن ما يميّز الرمز هو تأويله لعدد أكثر من التفسيرات فالرمز ذو طبيعة ثنائية تجمع ما هو ظاهر أو مستتر وهي تعتمد على مرجعيات المتلقي لإضفاء أكثر تعبيراً وبعداً دلالياً بإعتباره يقوم بتمثيل الأفكار ونقل المعاني المختلفة ، فهو اشارة يصنعها المجتمع ويتفق على مفاهيمها ، فهي إنتخاب نماذج تتطابق مع أفكار مجردة .

8- تشتمل الحضارة الإنسانية على عدد من الرموز المرتبطة بها ، وهي ليست فقط مجموعة من الدلالات ترتبط بمعاني وأفكار وتصورات ، بل هي شبكة من الأشكال والصور ألتي تعبّر عن مشاعر الإنسان ورغباته ومعتقداته ووجوده ، فالرمز هو إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي وتعبّر عن المشاعر الإنسانية يعتبر الفن كلاً متكاملاً لا يمكن تجزئته ورمزاً تشترك فيه كل الأعمال الفنية والإبداعية .

9- يحدد وجود الرموز إتفاق ضمني فكري مسبق ، ولا يأتي الرمز مباشرة ، إذ لا بد أن يمر بمراحل تأسيس وجودي له ليحمل معاني ودلالات متفق عليها ، فهو على مستوى الشكل يشير إلى أن ما داخل الصورة يساعد على فهم الموضوع ، وعلى المستوى الآخر فإن ما خارج حدود الصورة أي ما غاب عن بناء الشكل يقوم المتلقي بإستقراءه من مجموع الشكل .

10- جاء الإنسان بالرمز كمعنىً ليتواصل به مع الآخرين وليدل على ثقافته وقيمه ، وهو وسيلة للتعبير عبر العصور ، فالإنسان كائن مرمز بفطرته ليتواصل مع الآخرين ويفهمهم ، فالفنان يتجاوز الواقع الى التجريد ، ويتجاوز المادة الى الرمز ، فهو يصوّر الواقع ويرده الى الذات ، فالرمز ليس تحليلاً للواقع بل تكثيف له .

11- تعمل الصور الرمزية بدلالاتها داخل مجتمع ما تختلف عن مجتمع آخر فيرتبط الرمز بالمجتمع ألذي أوجده فكرياً أو إنسانياً ودلالياً ودلالة الصورة الرمزية أكبر في ماديتها ، ويعمل الرمز ضمن ما يسمى بالنظام الضمني ألذي يتألف من دالات ضمنية ومدلولات وأفكار تتحد ضمناً وصراحة في المعاني الدلالية الأساسية للأشكال ، فيخلق الرمز جواً من الشفرات التي تقع ضمن قابلية التفسير والتأويل .

12- يحمل الفن مجموعة من الإشارات ، فالإستعارة هي الصور المجازية المستخدمة والتي تتطلب مدلولاً مدركاً من قبل الوعي ، والاستعارة ترمى إلى معنى محدد ، فالإستعارة تتحرك بمحورين أحدهما داخل العمل الفني (الشكل الظاهر) ، والآخر خارج العمل الفني أي (مستوى الأفكار) .

13- تقوم الإستعارة على علاقة التشابه ، فهي علاقة تقع بين نظامين أو مستويين من الدلالة مختلفين يستدعي أحدهما الآخر ، فالاستعارة هي المادة الظاهرة والرؤية التركيبية للأشياء فهي تقع ضمن إستنباط الرموز وعملية تراكبية تراكمية في فهمها وتفسيرها .

14- تصنف الإستعارة الى نوعين : الاستعارة الحسية والتي هي رموز وبدائل واقعية طبيعية ، والاستعارة المجردة وهي الاستعارة التي تصنف الرمز وقد لا يكون له علاقة بالحدث ، وقد تأتي الرموز من استعارات لا علاقة لها بالواقع ، فهي خارج حدود الفهم ، والاستعارة المختلطة أي ترتيب الوقائع في عدد من الاستعارات لإيجاد صوراً غير واقعية التمثيل .

15- ترتبط العمليات الشكلية منذ القدم بعمليتي التحوير والاختزال باعتبار ان الفنان يلجأ الى استخدام الاختزال في التعبير عن المضامين المباشرة فهي تخضع لكثير من المتغيرات لتحقق تنوعاً شكلياً يبرز الفكرة ويجسدها من خلال الإختزال .

16- يمكن اعتبار ان البيئة أحد أهم المؤسسات التي هيأت وبلورت الوجود الفكري في عصور ما قبل التأريخ ، وأي تحولات وتغيرات في البيئة تنعكس على المظاهر الفنية ، ولا يمكن فصل تأثير البيئة على الفكر الإنساني ، فقد أثرت البيئة الرافدينية على مخيلة الفنان وقدراته العملية والابداعية ، ومن خلال فهم خصوصية الحضارة العراقية فإن الظواهر البيئية تبرز ذات دور فعال في تشكيل الفكر العراقي القديم ، فالخيال يرتبط بتمثيل الرموز وإخراجها ببنى مرئية وصوراً لا واعية هي ملك للخيال البشري .

17- خضع الفكر الرافديني القديم الى ارتباطه بالقوى الطبيعية حوله باعتبارها أحداث خارقة ارتبطت بحياته فكانت المعتقدات الدينية هي المؤسسة لبنية الفكر الإنساني الرافديني فقد اتخذت هذه القوى رموز وأشكال مختلفة ، وبدأ تصوير العلاقات بينها كأنها العلاقات الاجتماعية الانسانية .

18- يبدأ المعتقد ليظهر الدين ومن ثم الطقس ومنها تظهر الاسطورة فالمعتقد يصاغ في عقول الجماعة وتتوالى الأزمان ليصبح متطوراً مصقولاً ، إذ يرسم المعتقد صورة ذهنية للمقدسات والأديان وهي صلة بينها وبينه ، وقد تأثر الفكر الديني بمقومات البيئة والتي تجسدت بآلهة الخصوبة والماء ، والهواء .

19- تصبح الأسطورة ذات حركة بالفكر الاجتماعي عندما تبدأ مواقفها بإرضاء المتطلبات الروحية والدينية للموقف الإنساني والفكري وهي تقع ضمن حركة الفكر الاجتماعي ، فالاستعارات التي تحمل نفس المعنى ترتسم في صورة واحدة ، وهنا

تستطيع الأسطورة أن تكون رمزية ذات صفات مجازية ، فلكل عصر دلالات جديدة .

20- إن الطقوس السحرية اعتمدت على مدارك الإنسان الفردية وتجاربه ومراقبة الظواهر ، وقد استطاع أن يوجد لنفسه تصوراته ، فكانت بعض الدمى في العراق القديم تخفي مضامين روحية اجتماعية ، فقد سعى الإنسان لترويض الطبيعة بالممارسات السحرية والشعائر الدينية ، وإدراكه لحيوية المادة ، وإدراكه لفاعلية التمثيل الفني للظواهر وملاحظة قوانين الطبيعة والتواصل مع معظم الظواهر المهمة المتحكمة به ، فاكتسبت دلالات ورؤى جديدة تعبر عن الفكر في هذه المرحلة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1- مجتمع البحث
2- عينة البحث
3- أداة تصنيف العينة
4- منهج البحث
5- أداة البحث
6- تحليل العينات

1-مجتمع البحث :

شمل مجتمع البحث الأعمال الفخارية التي تجسد الرسوم الممثلة على السطوح الفخارية للفترة الممتدة من (7000–3200) ق.م لحدود البحث وفق ما حصل عليه الباحث من الكتب والمصادر التاريخية والمراجع والرسائل والاطاريح وزيارة المتحف التاريخي وأرشيف المتحف والمجلات والدوريات التي تعنى بدراسة التاريخ العراقي القديم فضلاً عن مصورات الباحث.

2-عينة البحث :

قام الباحث باختيار عدد من النماذج التي تمثل عينة البحث بطريقة قصدية تتناسب وفقا لما حددته مؤشرات الإطار النظري إضافة إلى الحقبة الزمنية التي أنجزت فيها الأعمال الفخارية والتي تمثل مرحلة مهمة من التطور الفكري آنذاك.

3-أداة تصنيف العينة:

بعد حصر العينة والتي تمثلت بـ (135) أنموذجا فرضت المؤشرات عددا من المفاهيم التي اعتبرت أداة لتصنيف العينة ، إذ لا بد أن تقع النماذج ضمن تصنيف العينات تلك ، وقد فرز الباحث من خلال إحصاء وتصنيف العينة وفقا للمفاهيم الخاضعة لها والتي استند عليها التحليل وفق التصنيف الآتي :

1) العينة رقم (1) تشمل النماذج التي تمثل الأشكال الزخرفية الممثلة على السطوح الفخارية .
2) العينة رقم (2) تشمل النماذج التي تمثل التشخيص الانثوي والذكري والحيواني.
3) العينة رقم (3) تشمل النماذج التي تمثل الأشكال المركبة .

ومن خلال تلك الإحصائية والتي وجهت مسار التحليل من النماذج التي اشتملت على الرسوم المنفذة على سطوح الفخاريات سيتم تحليل العينات .

4-منهج الباحث:

اعتمد الباحث في تحليل العينات المنهج الوصفي التحليلي.

5- **أداة البحث** :

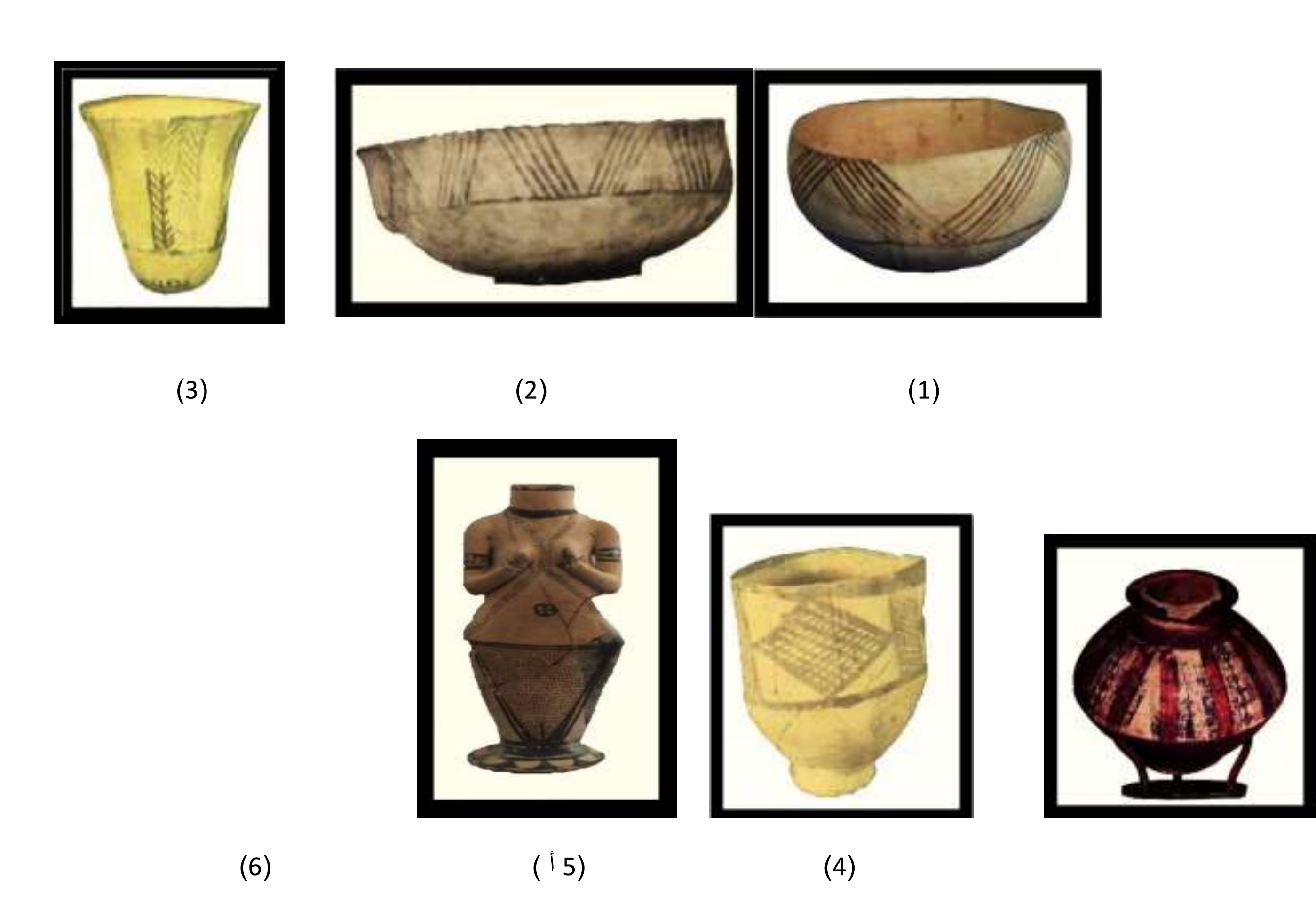
اعتمد الباحث عدد من المفاهيم وهي التجريد والرمز والاستعارة والدلالة والعلامة والتأسيس الفكري لعصور ما قبل التاريخ ، التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة لتحليل الأعمال الداخلة ضمن عينة البحث بالإضافة إلى الملاحظة والاستقراء والكشف والتحليل .

تحليل العينات

عينة رقم (1) الأشكال الزخرفية

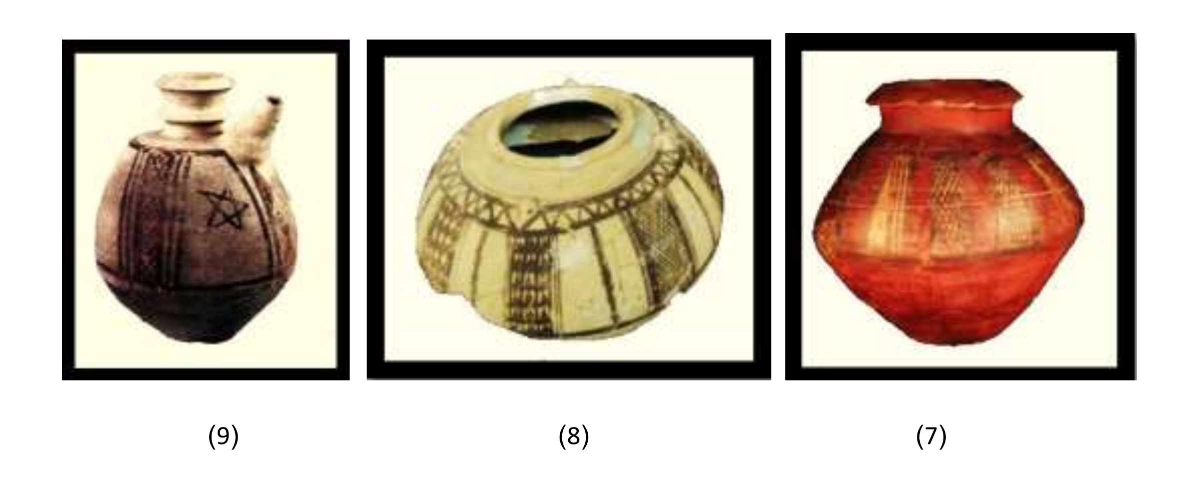
أ- الخطوط :

يمكن أن نفرز أولا ظهور أشكالا زخرفية على السطوح الفخارية مرسومة بالأكاسيد أو بالحزوز ، وتتخذ تلك الرسوم تنوعات تتسم بالبساطة والتجريد أحيانا وبالتعقيد أحيانا أخرى ، وكانت الخطوط المستقيمة هي أولى تلك الرسوم المنفذة على السطوح ، وقد ظهرت الخطوط المستقيمة الأفقية والعامودية على بدن سطح الفخارية ، ولم تظهر تلك الخطوط أحيانا بأشكالها المنفردة بل جاءت متداخلة ضمن مجموعة خطوط تتخذ أشكالا مختلفة ، فقد استخدم الخط الأفقي أو العامودي كخط واحدٍ منفردٍ على سطح الفخاريات ليحدد الزخارف والرسوم والخطوط الأخرى ، فالنماذج (1/2/3/4/5 أ /6/7/8/9/10/11)



(1) (2) (3)

(4) (5 أ) (6)



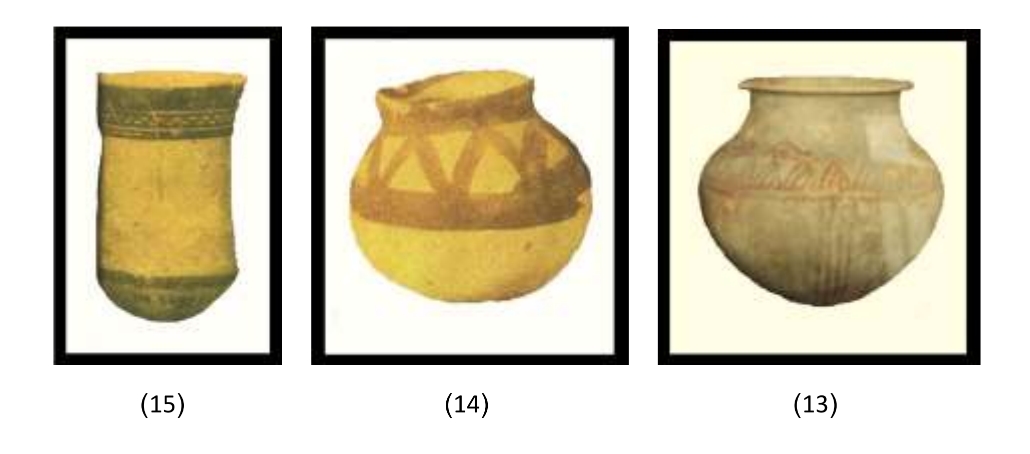
(9) (8) (7)

فمنها ما كان أفقيا على السطح على بدن الآنية أو في الأسفل يحدد الزخارف والرسوم التي فوقه ليكون أشبه بالأفاريز التي صممت لتحتوي الرسوم كمواضيع وفيها ما هو عامودي وأفقي ليقسم سطح الأواني إلى مجاميع تضم الزخارف وتلك أبسط أشكال التصميم الزخرفي على سطح الآنية وجد وتسلسل زمنيا ، وتلك التقسيمات الخطية لونت بالأكاسيد الملونة المرسومة على سطح الآنية بزخارفها المتنوعة .



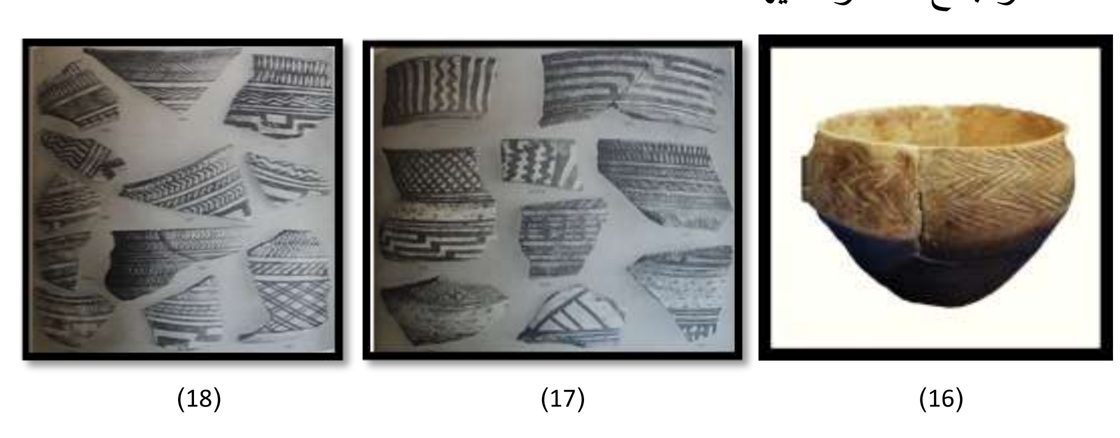
(12) (11) (10)

وتستمر الخطوط لتتحول من أفقية أو عمودية الى خطوط متقاطعة متكسرة مائلة تلتقي ببعضها لتكون تشكيلات زخرفية متقاطعة عنصرها الرئيسي الخطوط ، فالنماذج (5/4/2/1 أ/15/14/13/12/11) حققت تداخلاً زخرفياً تصميمياً مبدأه الخط المتقاطع ليكون تشكيلات جديدة عمت سطوح الأواني وكانت الأبرز والأكثر تسلسلا زمنيا .



(15) (14) (13)

وتبرز هنا الخطوط المتموجة والتي اتخذت هيأة توحي بالديمومة والاستمرارية على سطح الأواني فالنماذج (22/21/20/19/18/17/16) استطاعت أن تعطي الخط منحى حركيا جديدا شغل سطوح الأواني ، إذ تجتمع الخطوط أحيانا لتكون مزدوجات أي عدد من الخطوط الأفقية أو العامودية المتوازية التي تجتمع معا لتكون إفريز زخرفي شكلي له خصوصية منفردة على سطح الآنية التي تفصح عن تكاثف وتجمع للخطوط فيها .



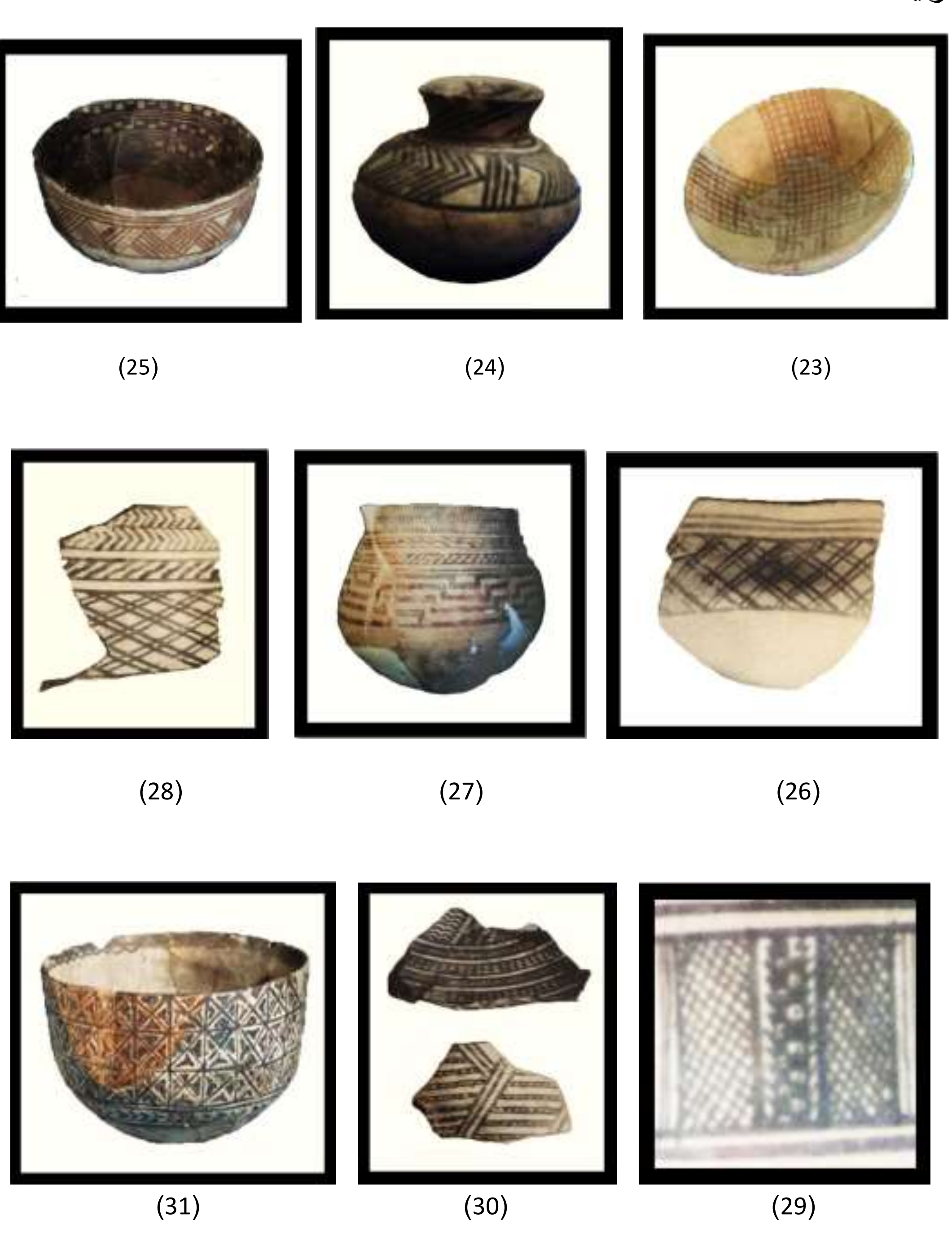
(18) (17) (16)



(22) (21) (20) (19)

أما التقاء الخطوط فيأخذ شكلا أكثر تعقيدا وذلك يرسم تصميمات تأخذ أشكالا كالمربع مثلا أو المعين فالنماذج :

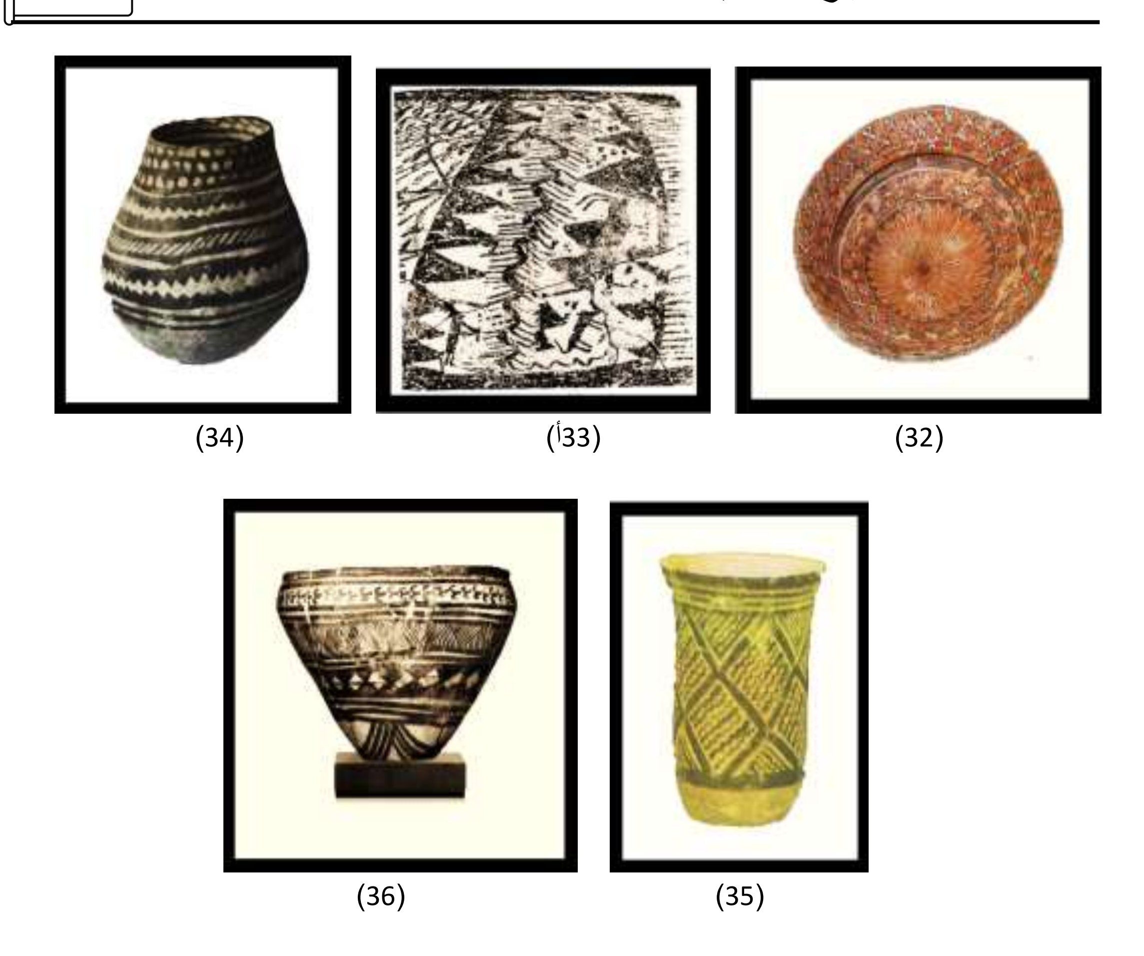
(36/35/34/أ 33/32/31/30/29/28/27/26/25/24/23/9/4) قد حقق فيها تلاقي الخطوط المستقيمة إيجاد تلك التشكيلات الهندسية والتي كانت أحيانا إفريزا يضم بداخله الكثير من الرسوم والتصميمات أو حتى الخطوط المتقاطعة كوحدات زخرفية.



(25) (24) (23)

(28) (27) (26)

(31) (30) (29)



(34) (33أ) (32)

(36) (35)

وكذلك تشكل تلك الخطوط المتقاطعة شكلا هندسيا كالمثلث والذي قد يستخدم كثيرا كوحدة هندسية تصميمية تشتغل على سطح الآنية متفردة بذاتها أو كإفريز مثلث الشكل يحتوي على عدد من الخطوط المتقاطعة أو يكون ملونا صلدا أو تدخل بداخله عدد من الوحدات الزخرفية تمثل أشكالا لمثلثات كان الخط الوحدة التصميمية الأولى في تشكيلها وتنوعت بإظهارها كما في النماذج :(6/14/19/ 21/27/ 33أ/37/38/39أ/41/42/43/44/45/46/47/48/49/50)



(21) (19) (14) (6)

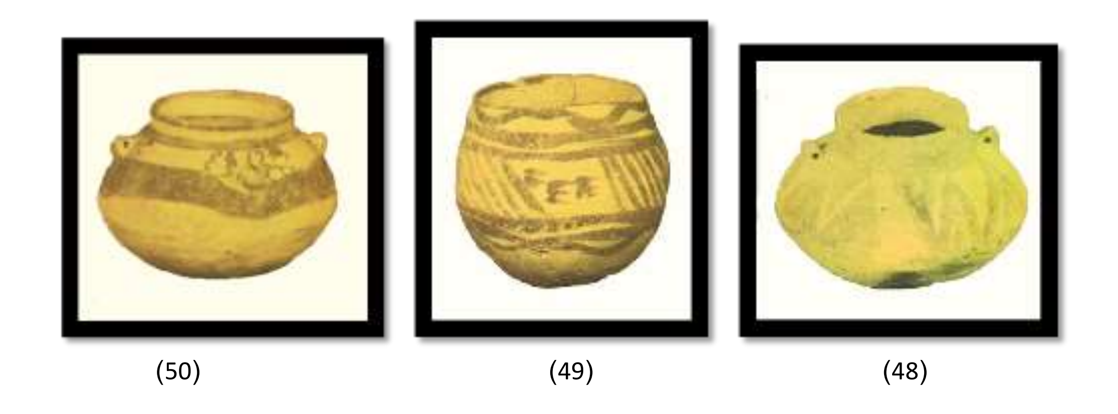


(37) (33 أ) (27)

(41) (39 أ) (38)

(44) (43) (42)

(47) (46) (45)



(50) (49) (48)

ب – الزخرفة بالحزوز والإضافة والتخريم :

وقد تصبح الرسوم الزخرفية على بدن الآنية تشكيلات تتخذ أسلوبا تقنيا آخرا يختلف عن التلوين بالأكاسيد وهي الحزوز التي نحفر أخاديدا على السطح الطيني أو الإضافة والتي هي عبارة عن إضافة تصاميم من الأطيان على السطح بتشكيلات مختلفة ، والتخريم الذي رفع أجزاء من الأطيان نهائيا على وفق تصميمات محددة هندسية أو غير هندسية وكل ذلك يحدث على سطح الآنية وهي ما زالت تشكيلا طينيا أي قبل عملية الفخر .

وقد اتخذت تلك التقنيات أساليب ضمن الوحدات الزخرفية على سطح الآنية فالنماذج (55/54/53/52/51/16) قد تنوعت التشكيلات فيها ما بين حزوزا واضافات او تخريم فما كان منها متفردا كالتحزيز فقط في بعض النماذج أو بالاضافة أو بالتخريم ومنها ما كان متنوعا فنجد اضافة وحزوزا في نفس الزخارف المصممة .



(52) (51) (16)



(55) (54) (53)

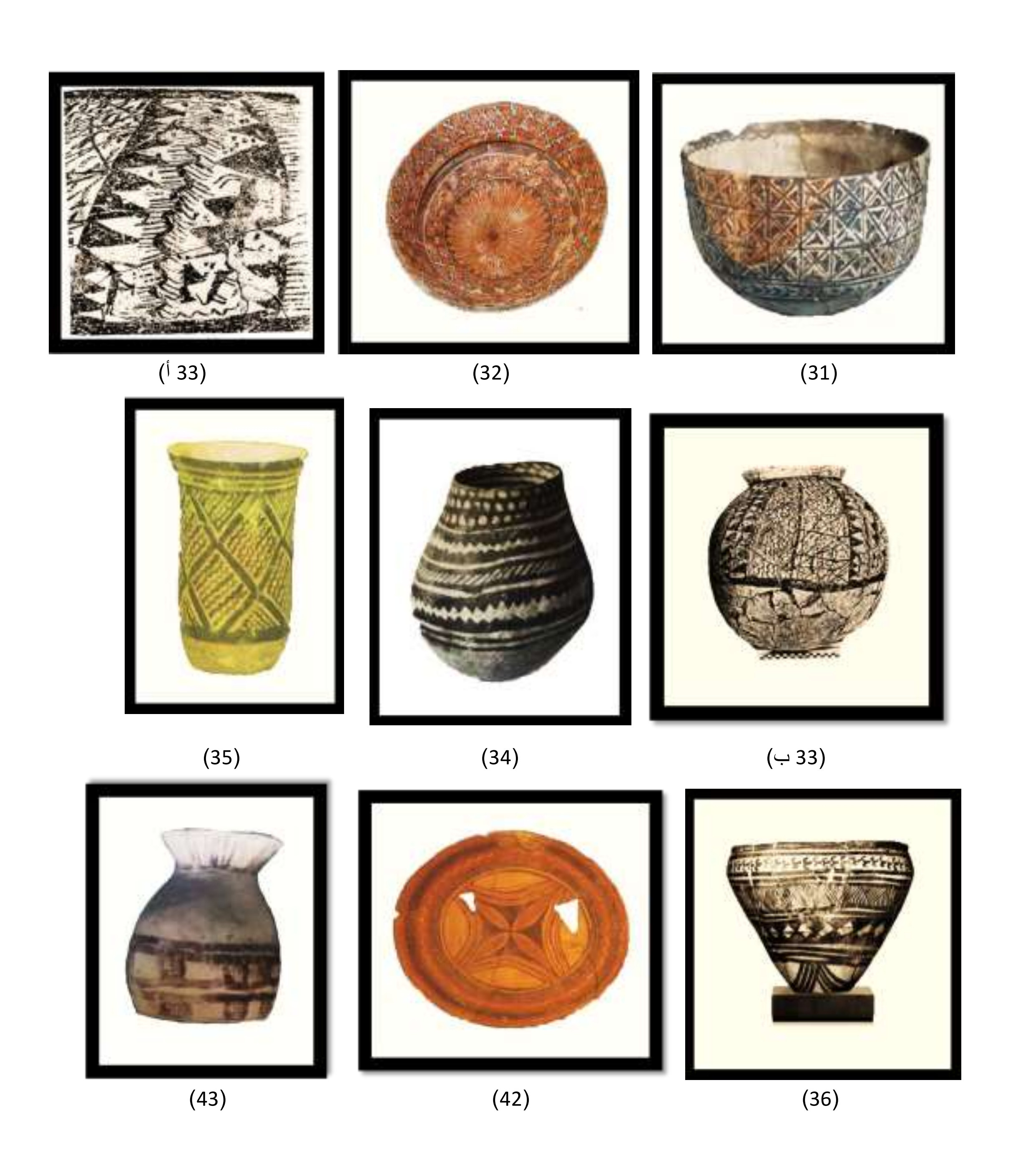
وقد كانت تلك التقنية قفزة شكلية زخرفية أضفت للسطوح الفخارية حركة من خلال الظل والضوء الذي تركه الحز أو الإضافة أو القطع (التخريم) ، وهذا أحيانا قد يكون تعويضا عن اللون المضاف واتخذت تلك الحزوز والإضافات أشكال خطوط متقاطعة ومتكسرة وأحيانا أشكالا هندسية وتصاميم على شكل خطوط متقاطعة تمثل سنابل وبعضها تمثل خطوطاً فقط وبعضها أشكالا نباتية ، وأحيانا قد يكون هناك حزا أو شكلا مرسوم بالحز أو بالإضافة وتقع ضمنه عدد من الزخارف بالحز أيضا أو بالإضافة لتكون تصاميم زخرفية مرسومة بدقة وعناية عاليتين ، أما التخريم فعلى الأغلب يأخذ أشكالا وأهمها المثلثات والخطوط والمعينات ويتداخل التخريم كوحدة زخرفية مع الخطوط المتقاطعة والمتكسرة المرسومة بالأكاسيد .

ج – التشكيلات النباتية :

برزت التشكيلات النباتية بتفاصيل بسيطة في البدء إذ كانت ترسم بالأوكسيد وقد اتخذت الزخارف النباتية أشكالا مختلفة وتصاميم متنوعة وتباينت بين الواقعية والتجريد ورسم بالأوكسيد وبالإضافة والتحزيز وما جاء منها على شكل جزء نباتي منفرد ومنها ما كان تشكيلات نباتية متسلسلة وأحيانا يكون الشكل النباتي وحدة بسيطة زخرفية لوحدها وبعضها ينفذ بطريقة معقدة أكثر تصميما ليشكل مجموعة

نباتات مختلفة كالأوراق أو الورود أو الأغصان وبعضها يشكل موضوعا أو يحمل فكرة تخضع للفكر العام .

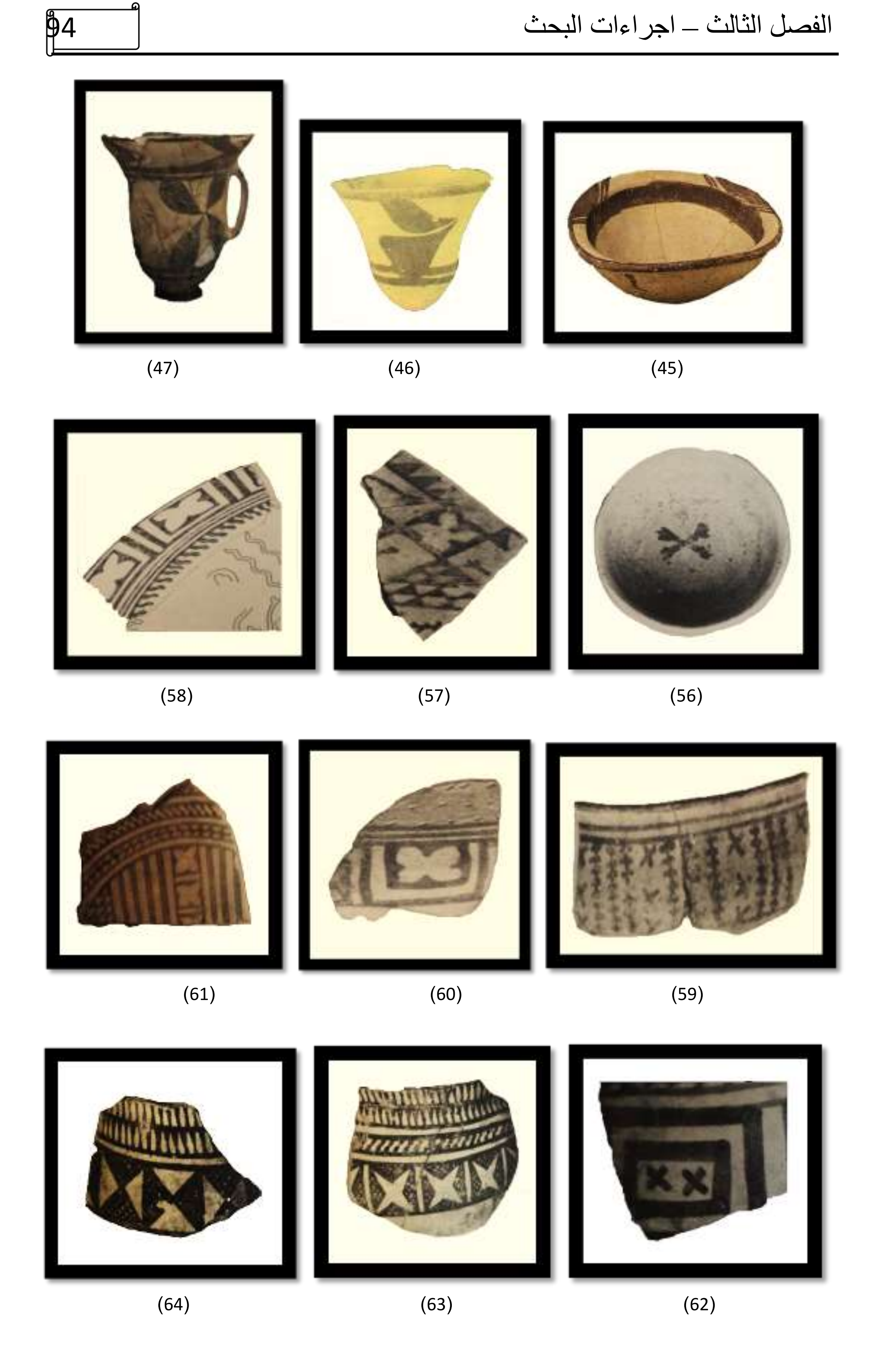
فالنماذج (31/32/33أ/33ب/34/35/36/42/43/45/46/47/56/57/58/ 59/60/61/62/63/64/65/66/67/68/69/72/73/75/76/77/78/79/80)



(31) (32) (33 أ)

(33 ب) (34) (35)

(36) (42) (43)



(47) (46) (45)

(58) (57) (56)

(61) (60) (59)

(64) (63) (62)


(67)
(66)
(65)
(72)
(69)
(68)
(76)
(75)
(73)
(80)
(79)
(78)
(77)

إذ يظهر بعض الأحيان يتكون الشكل النباتي بطريقة تصميمية معقدة ، ومدروسة لأشكال هندسية ومستقيمات تتحور لتصبح تكوينات نباتية كالورود أو الأوراق وتتكرر الوحدات الزخرفية للنباتات أحيانا لتؤلف مشهدا تصميميا نباتيا قد يكون مصدره تراكب عدد من المثلثات والخطوط المتقاطعة فضلاً عن بعض التأثيرات اللونية المرسومة بالأكاسيد لتعميق وتوضيح الشكل النباتي ومنها ما رسم حرا ذا انسيابية عالية إذ تشكل الورقة أو وريقات الورود بتصميم منحنيات تأخذ شكل تلك الوريقات لتكون بالتقائها ورودا أقرب إلى الواقعية منها إلى التجريد الهندسي .

وقد تتقاطع المستقيمات عاموديا وأفقيا لتشكل وبتجريد عالي تصاميم نباتية كالسنابل المرسومة على السطوح بأشكال مختلفة إلى الأشكال الهندسية كالدوائر والمنحنيات لتمثل سنابل أكثر واقعية وممتلئة كوحدة زخرفية عراقية مؤثرة كموضوع .

العينة رقم (2)

أ – التمثيل الأنثوي

وبالانتقال إلى العينة رقم (2) والتي تمثل التشخيص الأنثوي المرسوم على سطوح الفخاريات والتي اتخذت عدة أشكال وعدة طرائق بالتمثيل ليملأ سطح الآنية ويؤلف أسلوبا متباينا من حيث الحركة واللون والتجميع في الفضاء المؤلف لسطح الآنية ، ولما كانت الأنثى بتشخيصاتها المختلفة تمثل وجودا حاضرا في الفن العراقي القديم ، فقد استدعى وجودها وتمثيلها المشخص عددا من التأويلات التي أدت إلى رسمها بهذه الهيئات فالنماذج (85/84/83/82/81) تمثل تشخيصات أنثوية اتخذت أحيانا شكلا منفردا ومتعاقبا على سطح الآنية ليمثل بالتقائه حركة متعامدة متعاقبة على سطح الآنية .

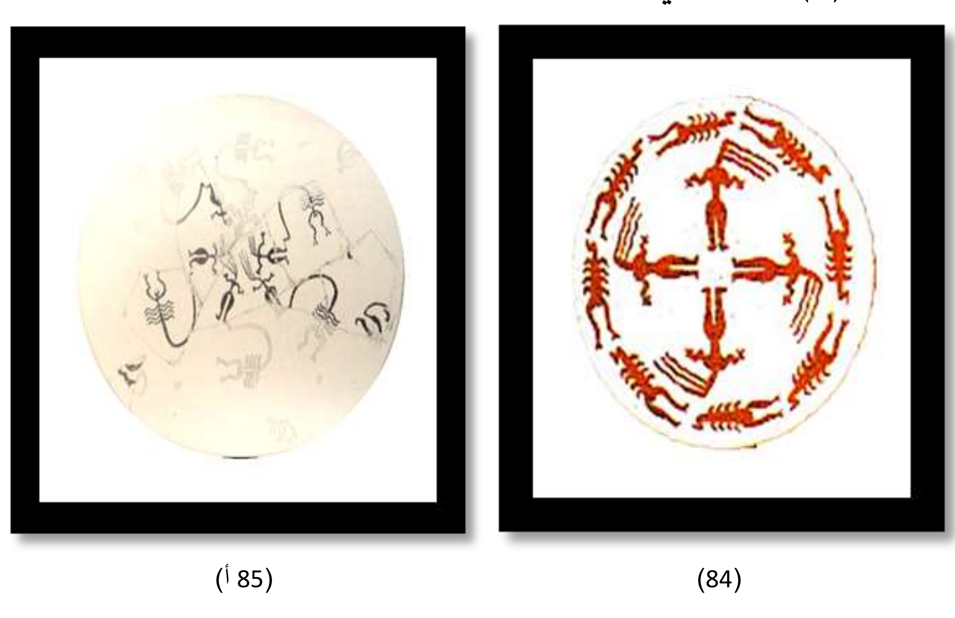


(81) (82) (83)

أما التوازن الذي حققه شكل الأنثى بحركة شعرها المتطايرة باتجاه واحد وحركة الأذرع المنفرجة إلى الجانبين ونحافة الجسد فضلاً عن انتفاخ الورك وحركة الأقدام التي أوجدت فضاءا بينها ، تماثلت هذه التنوعات في رسم الجسد وتكررت في أربعة أشكال رسمت لتشكل مركز الصحن ولينطلق شكل الصحن من خلال هذا المركز المتمثل بحركة أقدام الإناث ، ولتشكل حركة الإناث المتعاقبة إحساسا بالدوران باتجاه عقارب الساعة والذي قد يمثل حركة الزمن وسرعته ونظام الكون ،

فينقسم فضاء الصحن إلى أربعة أجزاء متساوية يتداخل بها الفضاء المركزي مع فضاء الأقدام مع الفضاء المتروك بين رسوم الإناث مع فضاءات حركة اليد وما يكونه الشعر من اتجاه .

بينما يمثل الأنموذج (85) حركة لأشكال الاناث مركزها شعر الاناث المتجه لمركز الصحن والتي تختلف عن العينة السابقة في كون المركز هو شعر الاناث والأرجل الى الخارج وبقي شكل الجسد وحركة الرجل والأذرع وحركة الشعر متقاربة بين الأنموذجين ولكن باختلاف عدد الاناث وحجم الجسد الأنثوي في الفضاء وعددهن فهنا (6) أشكال في الاناث الراقصة مركز الاناء .



(85 أ)　　(84)

وبالانتقال إلى النماذج (85/84) نجد أن الاختلاف هو كون تشخيص الاناث تكرر متسلسلا وكأنها أجساد تمسك أحدهما الآخر بالأذرع لتشكل سلسلة من الاناث الراقصات والتي تدور كأنها في حلبة رقص أو ربما كأنها تسعى لأداء طقس ما ، الأجساد نحيفة أحيانا وأحيانا هناك بعض الانتفاخات في أماكن من الجسد كالأكتاف والأوراك ، تطايرت أجزاء أشبه بالشعر ولكن غير منتظم ، الأجساد غامقة باللون البني لا تحتوي على أي ملامح عدا الحركة الخارجية للجسد والتي تدل على فعل ما لينتقل الأنموذج (83) إلى شكل الأنثى إذ تقف مواجهة للناظر وقد اصطفت أقدامها

متلاصقة بشكل ثابت على الأرض وارتفعت الأذرع للجانبين لتمسك بذراع أنثى أخرى وهنا يظهر انعطاف جديد بشكل الأنثى بالأنموذجين (83/82) بارتدائها الثياب من خلال ما يظهر كأنه بشكل فستان أو تنورة قصيرة أو طويلة أحيانا .

تلك الحركات الراقصة التي تأخذ اتجاها يقع ضمن دلالات وتأويلات مختلفة يحركها الفكر الإنساني العراقي باتجاهات تخدم وجوده وتحافظ على بقائه ، فهي تقع ضمن طقوسه وممارساته اليومية ، فقد يكون احتفالا ما للولادة أو احتفالا لطقس ما ترسمه تلك الشخوص والحركات والارتباط بين جسد وآخر .

يتخذ التشخيص الإنساني شكلا آخر أكثر واقعية وإظهار من تمثيل الأجساد المختزلة غير واضحة المعالم إلى تمثيلات بالرسوم على سطوح الأواني لأشكال أنثوية ، فبدل من أن تكون الأجساد مرسومة على سطح الآنية وظف الفنان بدن الآنية لتماثل جسدا إنسانيا بتفاصيلها ليصبح عنق الآنية هو رأس الأنثى ووجهها والبدن هو جسدها ورسمت الأشكال الأنثوية تقارب تفاصيل بدن الآنية ،إذ يؤكد بالخصوص (الوجوه أو الرؤوس) إذ تكون النماذج (38/86) تمثيلا لوجوه إناث برزت ملامحها من خلال رسم الحاجبين والعينين والأنف والفم وحركة الشعر .

فقد تموجت الخطوط على الجانبين وتكسرت لتشكل شعر الأنثى الذي يحيط بوجهها ويحدده وقد امتزجت الخطوط المختلفة التشكيل المستقيمة والمتقاطعة والغامقة والفاتحة والمتموجة والتي حددت الوجوه وأكدتها وكأنها تتباين ما بين الشعر والحلي والملابس وأغطية الرأس لتتحول الخطوط نزولا إلى الرقبة والبدن لتكون عبارة عن مثلثات أو خطوط متقاطعة وتستمر لتغطي بدن الآنية بأكملها برسوم زخرفية من الخطوط المتقاطعة والمتداخلة والنقاط لإكمال هيئة الأنثى وتبقى الوجوه بملامحها المرسومة باللون البني والمتداخلة أحيانا مع الإضافات الطينية التي تعطي عمقا أكبر لتمثيل الوجوه فقط تضاف بروزات لتمثل الأنف أو جفن العين أحيانا وقد تكون الوجوه مرسومة بالأوكسيد فقط أحيانا أخرى الأنموذج(86)



(86)



(38)

إذ تأخذ الخطوط في داخل الوجه اتجاهات وأشكال مختلفة ، فالحاجبين رسما بخطين عريضين مقوسين يحيطان بالعينين التي رسمت دائما مغمضة ربما تكون للدلالة على الاسترخاء ، الحلم ، أداء طقس ، الحزن ، عدم التعريف ، التجاهل ... والى آخره من التأويلات ، إذ يغطي الخدين عدد من الخطوط المستقيمة أو المتعرجة وعددها (3) في الأنموذجين على كل جبهة قد تمثل وشما أو بكاءا أو ظلالا أو أيا من التأويلات الأخرى ، الفم والأنف مكملان لونيان أو أحيانا إضافة ليكمل شكل الوجه ومنها ما هو مخروم أو يستدل عليه بإشارة بسيطة .

الشكل الأنثوي أكثر إيضاحا وأقرب تمثيلا إلى الواقعية إذ رسم الرأس فقط وما يحيطه والتي تخضع لعدد من التأويلات والتكهنات بأسباب تلك الرسوم ، إذ تتخذ الآنية شكلا أنثويا محورا أحيانا ليتقارب مع التشكيلات النحتية ولكنها تبقى آنية قد تكون طقوسية ، فالانموذجين (5 أ/ 5 ب) تشكل تمثيلا صريحا مركبا كآنية منحوتة مثل الشكل الأنثوي فيها بملامحه الأنثوية الواضحة بل والمبالغ بها إذ حورت الأذرع لتخرج عم بدن الآنية وتصبح جزءا من الجسد الأنثوي وتؤكد تفاصيله بحركة الأذرع المرتبطة بالجسد الأعلى للأنثى والذي ظهر بارزا بشكل إضافة طينية بسيطة تمثل صدر المرأة ارتبطت الأذرع بها بحركة أيقونية عراقية شملت التماثيل والأجساد الأنثوية المنحوتة والمرسومة في العراق القديم .





(5 ب) (5 أ)

إذ برزت الخطوط على بدن الآنية بأشكال مختلفة لتشكل على الذراع (الزند) ثلاثة خطوط متوازية يقابلها خطين في أعلى الرقبة التي انتهى بها الإناء لينتهي بها كذلك شكل الأنثى برقبة مقطوعة دون رأس واضح التفاصيل فاكتفى الفنان بتمثيل العنق والجسد وحذف الرأس للتأكيد على دلالات الجسد الذي برزت تفاصيله الأنثوية من خلال الخطوط في الجزء الأسفل من جسد المرأة التي بالغ في تمثيل الخصوبة والأنوثة في حركة استفزازية تؤكد للمتلقي قراءة الرسالة الأنثوية المشفرة في هذه الآنية لتنتهي بقاعدة دائرية رسمت عليها عدد من الزخارف بشكل خطوط وأنصاف دوائر تباينت بين اللونين البني ولون الآنية وخطوط عريضة ونحيفة من اللون البني في تواصل دلالي تزييني تجميلي للآنية ، يبرز من الخلف الجسد ممثلا بانتفاخ في الورك كدلالة أنثوية بدون تفاصيل لتنتهي بالقاعدة الدائرية كأقدام ثابتة على الأرض تستمر من الأمام إلى الخلف وهناك إيحاءات بخطوط متموجة تبدأ من الرقبة لتنتهي بالثلث الأسفل من الجسد كدلالة على وجود خصلات شعر يؤكد التمثيل الأنثوي من الخلف الذي جرد من التفاصيل .

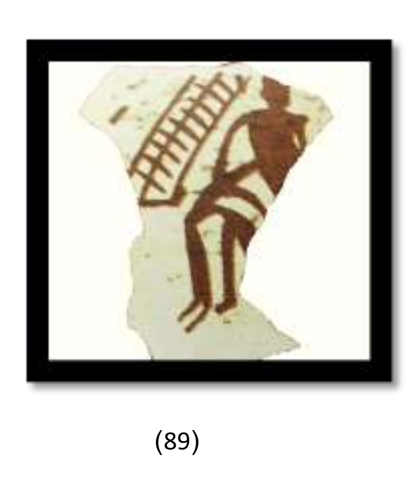
ب – التمثيل الذكري :

ظهر التمثيل الذكري قليلاً ((ربما لم يتم العثور الى الان كتنقيبات عن المزيد منها)) وتمثله النماذج (89/88/87) والتي تعطي انطباعاً بأن التشكيل الشخوصي يمثل اشكالاً ذكرية ، وذكل واضحاً من خلال شكل الرأس والجسد وطريقة الرقص او ربما الصراع .

ففي الانموذج (87) يظهر جلياً حركات الرقص ويحمل الاشخاص سعفة نخلة بأيديهم يتراقصون مع وجود لحيوان اشبه بالماعز او الغزال يؤكد وفرة الطعام ربما والاحتفال بذلك ، بينما في الانموذجين (89/88) ما ظهر من

الاشكال قد يحيل الى الرقص او الصراع مع وجود مرافقات قرب الاشخاص وهذا مقارباً للاحتفال والطقوس الاجتماعية اليومية في العراق القديم ليكون التمثيل الذكري ضمن مشاهد الحياة اليومية .





(87) (88) (89)

عينة رقم (2)

ج – التمثيل الحيواني :

تباينت الرسوم المنفذة على سطوح الأواني في فخاريات عصر ما قبل الكتابة في العراق لتتخذ الأشكال المرسومة قيمة خاصة من خلال تفاعلها ووجودها الفعلي كواقع ملموس يوحي بتأويلاته المختلفة ليفرض وجوده عنصر التوازن الحياتي المعاش ، فما بين الوجود الإنساني والحيواني والنباتي تبرز الأشكال الحيوانية المختلفة بطريقة رسمها وتنفيذها على الأواني وبحركتها وتتجاذب ما بين الواقعية والتجريد والمحاكاة والرمز على وفق رؤية فكرية مختلفة أوجدت مكانا للتنفيذ على تلك الأواني قد تنوع ذلك الوجود الحيواني برسوم نفذت على سطوح الفخاريات لحيوانات مختلفة الأنواع كالطيور المتنوعة والغزلان والأيائل والعقارب والأسماك والثيران والأفاعي بتفاصيل مختلفة بالإنشاء الشكلي ما بين النحافة والامتلاء وكثافة اللون والميل إلى التزيين ألزخرفي بالأشكال وقد صورت المشاهد الحيوانية نقلا صادقا أحيانا لمشاهدات الفنان لما يجري حوله من فعاليات في الطبيعة مؤثرة مرافقة للوجود البشري .

تناغمت رسوم الطيور على سطوح الأواني الفخارية بتشكيلات تملأ أحيانا سطح الأنموذج (90) لتكون وحدة زخرفية إنشائية تغطي السطح فقد جرد الطائر واختزل ليدل من خلال حركة الأجنحة المرتفعة المسننة وميلان جسم الطائر المرسوم بحركة لونية مجردة بسيطة لينتشر باتجاهات مختلفة على سطح الإناء دون توجه باتجاه واحد وذلك واضحا من خلال اختلاف اتجاه رأس الطائر وحركة وارتفاع أجنحته والأرجل المرسومة بخطوط نحيفة جدا ، إن تلك العشوائية المتقصدة برسم الطيور على سطح الإناء ربما تدل على سرب من الطيور قرب مستنقع ما أو واحة تحط بها الطيور لأجل الغذاء وما يؤكد تلك الإشارة ما يوحي ربما إلى تلك العناصر الزخرفية المنتشرة على سطح الإناء عشوائيا أيضا بشكل ( ) منها الكبير ومنها الصغير الذي يملأ سطح الإناء والذي نثر دون منظور هو والطيور باتجاهات مشتتة ، فقد ارتبطت الرؤية الفكرية هنا بين الطائر أو سرب الطيور والعلاقة الغذائية التي تجذبه والتي بدورها ذات أهمية للإنسان وإذ يقترب شكل الطائر المستقر بأرجله في الأرض ويرتفع ذراعه إلى الأعلى فيمثل أنموذج رقم (93) بشكل الطائر المقارب لشكله في الأنموذج السابق بحركة رأسه المرتفعة وجسده المكتنز والأجنحة المسننة المرتفعة في الفضاء وأحيانا يتم التأكيد على خطوط خلفية تمثل ذيل الطائر ، وبالمثل في النماذج رقم (94/92/91) الذي مثل بطريقة أكثر اقترابا إلى الواقعية بانتفاخ جسده وحركة الأرجل المرسومة بإتقان أكثر لتنتهي بأصابع القدم والرقبة المرتفعة المنتهية بالرأس الدائري والتي تمثل طائرا يقف منتصبا ليدل على ذاته برؤية واقعية ذات دلالة تأكيدية على الوجود المهم للطائر والذي من خلال جسده المكتنز يقارب شكل النعامة ليتقارب مع أنموذج (39 ب) والذي نفذت على سطحه مجموعة من الطيور التي رسمت بصفوف منتظمة متراتبة متعامدة أفقيا وعاموديا التصقت أرجل كل طائر بظهر الطائر الآخر ليشكل سلسلة تملأ فضاءا مثلت الشكل حدد

بخطوط مستقيمة مثلت الأرض التي يقف عليها الطائر والذي انحنت رقبته إلى الأسفل ليتدلى رأسه باتجاه الأرض إما بحثا عن الغذاء أو ليمثل حركة الطائر المتجه باتجاه المياه الذي نفذها الفنان بخطوط متموجة داخل مستطيل محجوز بخطوط مستقيمة ، اتجهت رؤوس الطيور جميعا باتجاه المياه من خلال الصفوف المتجهة وحركة الرأس والجسد وكأنه يركض باتجاه تلك المياه أو ربما الطائر هابطا من الأعلى باتجاه تلك المياه فقد نزل بشكل أسراب هابطة لتمثل رؤوسها المدلية للأسفل حركة هبوط الطائر إلى الأسفل باتجاه المياه وذلك لأن أرجله المدلية أيضا التصقت بظهور الطيور الأخرى ، كما توضح الأشكال التي تمثل (   ) قرب الطيور شكلا مشابها للأشجار بمنظور علوي وهذا يقارب الأنموذج (93) إذ مثل الطائر بجسدا مغزليا دون أرجل امتدت جناحاه المسننة (التي تمثل ريش الطائر الممتدة أثناء الطيران) والذي سبح في الفضاء وشغل مساحة كبيرة لتمثل انطلاق وحركة الطائر وقد انفرد ذيله ليقارب حركة الطيران بواقعية كبيرة ، أما الرأس فقد امتد برقبة منكسرة ولكنها عامودية وكأن الطائر مستعدا للهبوط أو قد يكون قد لمح شيئا في الأسفل وقد أكد الفنان على ذلك من خلال انتصاب حركة الرأس ، وقد انتشرت حول الطائر أشكال تمثل (   ) عشبا أو نباتا شجيريا نظر من الأعلى بمسقط ومنظور رأسي ملأ كل الفضاء حول الطائر ليؤكد ارتفاعه في الأعلى وتعود العلاقة هنا بين النبات والحيوان ضمنا مهما للوجود الإنساني ، وبالمثل فالنماذج (39/96/95/94ب) تمثل رسوماً لطيور تقف على الارض تفرد اجنحتها للأعلى وكأنها تهم بالطيران او انها نزلت لتأخذ طعامها وهي رؤى مختلفة تقترب بالانسان الى الواقعية والى الاحالات البيئية الطبيعية.



(90) (91) (92) (93)

(94) (95) (96) (39 ب)

لننتقل إلى الأنموذجين (39 أ/39 ب) والذي برز جناحاه المسننان قد ارتفعا في الفضاء ومعه مثلث الأرجل النحيفة جدا المفتوحة الأصابع مثلت بطريقة تدل على عدم وقوف الطائر واستقراره بل تدل على قرب وصوله إلى الأرض ولكن بحالة الطيران ، فرد الذيل بريشه الثلاث وتكسرت رقبته الطويلة لتنتهي بشكل يشبه الرأس المندمج بالمنقار ليكون الطائر برأسه عبارة عن أداة الالتقاط (المنقار) وما يميز حركة الطائر بمجملها هي الإيحاء بنزوله من الأعلى والإبقاء على حالة الطيران والانقضاض على غذائه المتمثل بالسمكة والملتقطة حتما من المياه ، فإذا بالإحالة يكون الطائر مرتفعا لا يقف على قدميه لأن الماء تحته فهو قريب من سطح الماء ما زال مرتفعا ليلتقط غذائه في رؤية ديناميكية حيوية تصور الطبيعة والعلاقة بين الكائنات الحية فيها بتفسير فكري معرفي محسوس لحركة الطائر تلك أثناء الصيد ومن تعاقب الطيور في ذلك الإناء والتي كأنها تمثل حركة الدوران عكس عقارب الساعة بإنشاء متوازن متسلسل أكده أجنحة الطيور المستقيمة التي أنتجت تقسيما

مذهلا لإنشائية سطح الصحن الدائري وبحركة تعاكس عقارب الساعة أيضا وأيضا رسمت تلك الأسماك الواقعية التمثيل بحدودها الخارجية والتي انطلقت حول الطيور بأعداد منظمة متجهة تتراقص حول الطيور في رؤية فكرية إنسانية واقعية رصدت مشهدا مهما طبيعيا متعلقا بالوجود الإنساني مؤثرا به ، وقد وجدت العقارب كثيمة أخرى رسمت على سطوح الاواني والتي أثار وجودها بشكل واضح الكثير من التساؤلات والإحالات والتكهنات ، ففي الأنموذجين (85/84) وجد العقرب واضحا كوحدة مهمة على سطح الإناء كبيرة الحجم تقترب من حجم الإناث الموجودة على تلك الأواني بل وأحيانا أكبر منها في رؤية متقصدة للتلاعب بالمنظور إزاء الإحالة الفكرية أو الترميز والمعنى المراد إيصاله وقد رصفت العقارب بتلك الأجساد الممتطة النحيفة لإظهار أجزاء العقرب كاملا وبتفاصيل حرفية فامتدت المجسات الطويلة أمام الرأس كأنها توجه العقرب باتجاه ما لينتهي الجسد بالذيل المرفوع المستطق الذي يمثل ذنب العقرب القارص ، وكذلك الأرجل على جانبي العقرب قد يكون مبالغ بها لإيضاح تفاصيل جسد العقرب حتى المخفي منها ، وما بين الأنموذجين تتحرك العقارب متتالية بسلسلة متتابعة أحدهما عكس عقرب الساعة والآخر باتجاه عقارب الساعة في رؤية قد يكون الزمن فيها ملغى إزاء الواقع والفعل الحسي والحدث الآني المنتظر ، وقد تختلف الآراء بتفسير الحدث والواقعية وعلاقة الإناث الراقصة بتلك العقارب التي ربما هي راقصة أيضا أو متحركة بوقع ما لغرض ما ، رسمت العقارب إنشائيا إلى الخارج وتحد حافة الصحن وكأنها تؤطر الحدث ويكون التركيز عليها هو المهم ودائما ما يتعاكس اتجاه العقرب مع حركة شعور النساء الدائرة أو الراقصة في موضعها في غايات تتداخل مع البقاء الإنساني وعلاقته بالكائنات حوله ، ليمثل شكل الأفعى المرسوم على حواف الصحن أنموذج (85 ب) والتي انسدلت بجسدها المتموج لتؤكد وجودها ضمن الحدث الكوني وقد رسمت عدد من الأفاعي كل لوحده

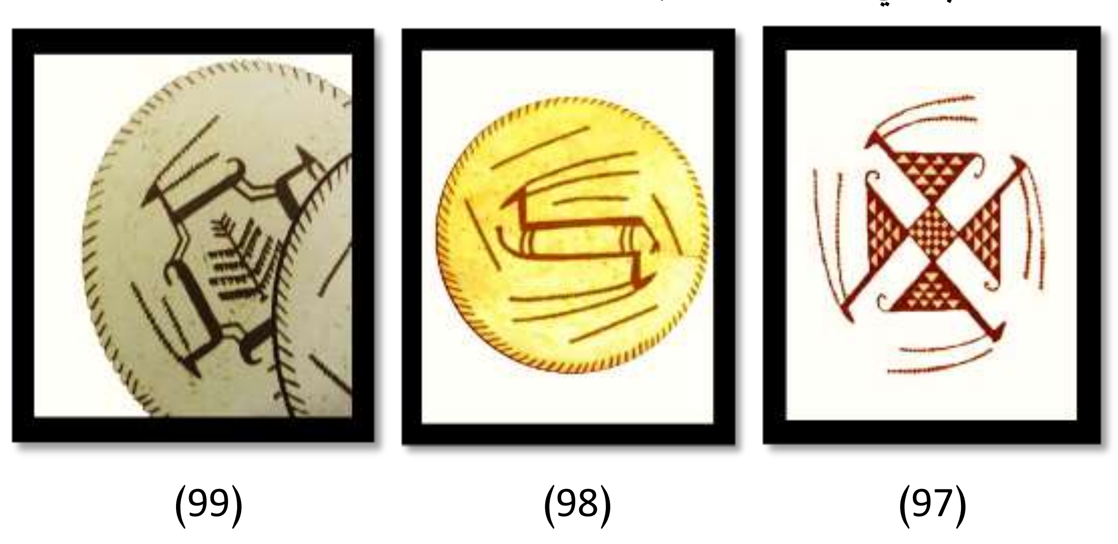
بأطراف الإناء الخارجي وكأنها موجودة وغير مؤثرة عكس العقارب التي دائما كانت بشكل مجموعة .



(85 أ) (85 ب)

وانتقالا إلى الرسوم الحيوانية الأخرى والتي تمثلت بالأيائل والوعول التي ملأت بعض الصحون بأشكال مختلفة متنوعة وبانتشار زخرفي لا يخضع للمنظور غالبا لملأ وحدات متعارفة مهمة عايشت الانسان قديما ، فالأنموذج (97) الذي مثل مجموعة من الوعول التي رسمت بطريقة هندسية تجريدية عالية نفذت متقابلة متعاقبة ارتبطت بعضها من جهة البطن بشكل معيني يمثل بقعة الأرض أو الواحة التي التقت حولها كأنها تتراكض متعاقبة متراقصة حول تلك البقعة وقد امتدت القرون إلى الخلف والأجساد مثلثة الشكل والرقاب والرؤوس خطا مستقيما ينتهي ببروز يمثل الرأس بتجريد عالي وفي النهاية انحناء يمثل الذيل بسيطا جدا ، الحركة بسيطة والشكل هندسي يحاكي أجساد وحركة الوعول ، أما الأنموذج (98) والذي تمثل اثنين من الوعول التي التصقت ببعضها بالأذرع والأرجل وكأنها تدور في حركة بهلوانية حول الغذاء وكذلك انموذج (99) وقد اتخذت الوعول تشكيلا مربعا ارتبطت به الأرجل بالأذرع في حركة دورانية تحيل إلى تشكيل رباعي يؤلف شكلا

هندسيا رباعيا من تلك الحركة وقد استدارت تلك الوعول باتجاه حركة عقارب الساعة أو عكسها في حركة دورانية راقصة حول أشكال تشابه النباتات وكأنها تدور فرحة حول غذائها ، الأجساد نحيفة مرسومة بخطوط مستقيمة مزدوجة أحيانا أو ممتلئة باللون أحيانا أخرى دون تفاصيل للجسد تذكر عدا الأذرع والأقدام المرسومة بخطوط نحيفة والرقاب النحيفة المنتهية بشكلا مثلثا ، يمثل الرأس والقرون التي دائما انسدلت إلى الخلف في حركة إنشائية تؤكد انطلاق الوعول وحركتها وهي مجموعها تمثل العلاقة بين الوعول ونزوعها إلى الالتقاء بالطبيعة حولها والاهتمام بالماء والغذاء من أجل البقاء وبالتالي تلك العلاقة بالإنسان حولها.



(97) (98) (99)

يستمر الفنان بتناول وعوله لترسم على بدن الآنية أنموذج (101) فهنا يؤكد عملية الركض من خلال رسم حركة الأرجل والأذرع المفترقة عن بعضها وقد وضحت أربعة أذرع وأقدام في حركة سير متجهة تحمل جسد الوعول النحيفة المبالغ باستطالتها والقرون المنسدلة للخلف والذيول المرفوعة والتي تؤكد حركة وسير الوعول باتجاه ما باتجاه الغذاء أو الماء ،يضم الإفريز وعولا حددت بثلاثة خطوط من الأعلى والأسفل لإبراز المساحة التي تضم تلك الحيوانات بل وتؤكد عليها والتي رسمت في إفريز يلتف ويدور حول بدن الآنية ولكن أهمل أي وجود للنبات أو الماء وكأنه بالإيحاء يحيل الذهن إلى حركة الوعول المتجهة إلى مصدر ما .



(100)

وكذلك يمثل الانموذج (101) اشكالاً واقعية لحيوانات تقترب ما بين الوعل والماعز والتي ظهرت من حركة اقدامها بأنها تتراكض بإتجاه ما كقطيع يدل على الوفرة والخصب .

يؤكد الفنان على حضور أجناس الحيوانات المهمة التي كانت الأقرب إليه وجودا وألفة فقد اتخذت أشكال الثيران حضورا فاعلا في رسوم الأواني فالنماذج (106/105/104/103/102) كان التأكيد واضحا على تمثيل الثيران منها ما كان محاكيا للواقع ومنها ما ابتعد عنه قليلا باتجاه التحوير والتجريد وبالتالي فان ذهن الفنان قد ركز على تلك النماذج المهمة للثور كجنس حيواني قوي مرافقا للإنسان.



(101)



(102)



(103)

فجسد الثور الذي مثل كاملا في الأنموذجين (103/102) يقف أحيانا منتصبا على أقدامه الأربعة ويجلس مسترخيا أحيانا ويكتنز الجسد دائما ليحاكي جسد الثور المكتنز عند الصدر ولترتفع القرون إلى الأعلى بشكل مقوس وكأنها دلالة مهمة وخاصية تميز الثور بشكل القرن المقوس يتجه مسترسلا ماشيا باتجاه ما في وضح النهار بدلالة الشمس خلفه أو جالسا مسترخيا وحوله تفاصيل زخرفية تمثل النباتات على شكل ( ) كما هو معتاد سابقا ، فهو يسترخي في حقله ترتفع قرناه تدل على قوته أو يصبح الرأس هو الدلالة الأهم الأكثر اقترانا لارتباطها بالقرون والتي دائما كانت الأبرز والأكثر اهتماما بتمثيلها ، فالنماذج (106/105/104) استعارة واضحة وتحويرا مميزا عميقا لأشكال القرون وتجسيدها الأبرز الأهم للدلالة على الوجود الكلي للثور فاستعار الجزء ليدل على الكل وهنا تشخيصا مهما لحركة قرن الثور تحويرا واضحا لشكل القرن وهي تصب في تلك الرؤية الشمولية للعلاقة المهمة بين هذا الكائن والإنسان في العراق القديم والذي مثله بتشكيلات تغنى بها وتعمق في تمثيلها لتمنحه استقرارا روحيا وألفة مع الحيوان . فصار الرأس أو القرون تمثيلاً صريحاً يرمز للثور ويعبر عن وجوده واستدعاءاته وقد تختلف طريقة رسم تلك القرون والرؤوس ولكتها في النهاية استعارة قادرة على الاستدلال.







(104) (105) (106)

العينة رقم 3: الأشكال المجردة والمحورة:

تقع الرسوم على سطوح الأواني الفخارية ضمن ظواهر اشتغالها أي وجودها المؤثر والمتأثر بالبيئة حوله ضمن ظواهر رصدتها الإنسانية وتعايشت معها فهي معروفة واقعية أحيانا محاكاة أحيانا فهي معروفة شاخصة تحكي فكرة ما معلنة متداولة ، وما لم يكن مرئيا ضمن ظاهرة معلنة فانه يدخل ضمن دائرة التحوير والتجريد أو الترميز والتي مؤكدا أنها استلهمت وجودها من ظواهر معروفة أو معاشة أو من موجودات متداولة لتصبح فيما بعد إحالات مؤسسة لشفرات ما .

فالنماذج (39/107 أ) شغل مركز الصحنين شكلا ظهر لأول مرة هنا ليمثل مستقيمين متقاطعين بنهايتين معكوفة إلى الجانب بحركة كونية دائرية عكس اتجاه الحيوان الدائر بحلقات مركزية محورية في الصحن أنموذج (107) أو باتجاه الحيوان الدائر حول محور الصحن لتصبح مركزا حركيا باتجاه عقرب الساعة أو عكسه ضمن نظاما كونيا حلقيا لأنها المركز ، فهي محور محرك لكل التشخيصات الموضوعة في الإناء .



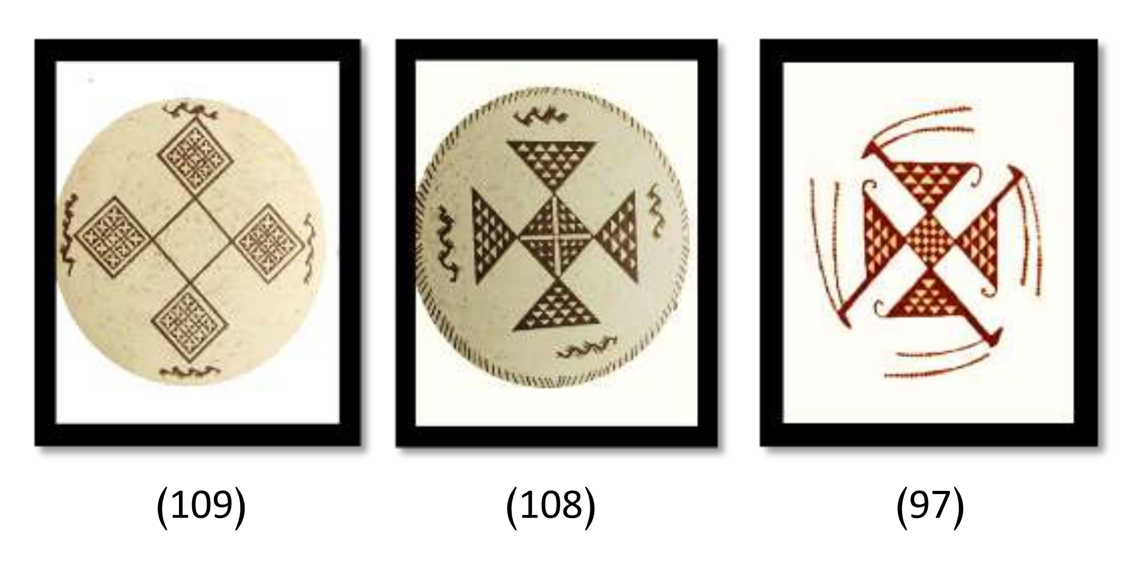
(107) (39 أ)

انتهى الصليب بأربع نهايات غير تقليدية فقد انتهى كل جزء منه بنتوءات ثلاثة متباعدة ، وقد تخرج النتوءات بنهاية الصليب أو عند الأركان في كل الأحوال فعلى الأغلب ان تحوير هذا الصليب المعكوف لم يكن جامدا هندسيا بل تلاعب به الفنان ضمن رؤى ترميزية لفهم معرفي سابق طرح اجتماعيا .

ويحيلنا الترميز أيضا إلى نفس الأنموذج (107) إذ يشغل أحد أجزائه تصميما بتجريد عالٍ يشكل خطوطا لينة تلتقي لتشكل تحديا وتقعرا ينتهي من الوسط بخط مستقيم مؤشرا كالسهم والطرفين الآخرين بنتوئين مفترقين ، يتوسط الشكل أحد أجزاء الصحن وكأنه يمثل متجها كونيا قد يمثل الاتجاهات الأربعة بدلالة السهم الذي يؤشر باتجاه ما أو قد يمثل شكلا نباتيا أو طبيعيا اختاره الفنان ليرمز لشيء ما.

وبالإحالة الى الغور في التجريد وتشذيب الاشكال والخطوط فقد تحولت الاشكال الهندسية الحيوانية انموذج (97) الى تشكيلات هندسية خالصة بتمثيلاتها على شكل مثلثات متقابلة برؤيتها تحاكي الانموذج (108) غامقة اللون رسمت داخلها مثلثات بيضاء واحياناً معينات متقابلة رسمت داخلها زخرفة منظمة تمثل ورود محورة كما في انموذج (109) وترك الوسط فرغاً لتلتقي رؤوس المعينات بمعين مركزي فارغ من الزخرفة . وكلا الانموذجين يلتقيان مركزياً بمعين وسطي

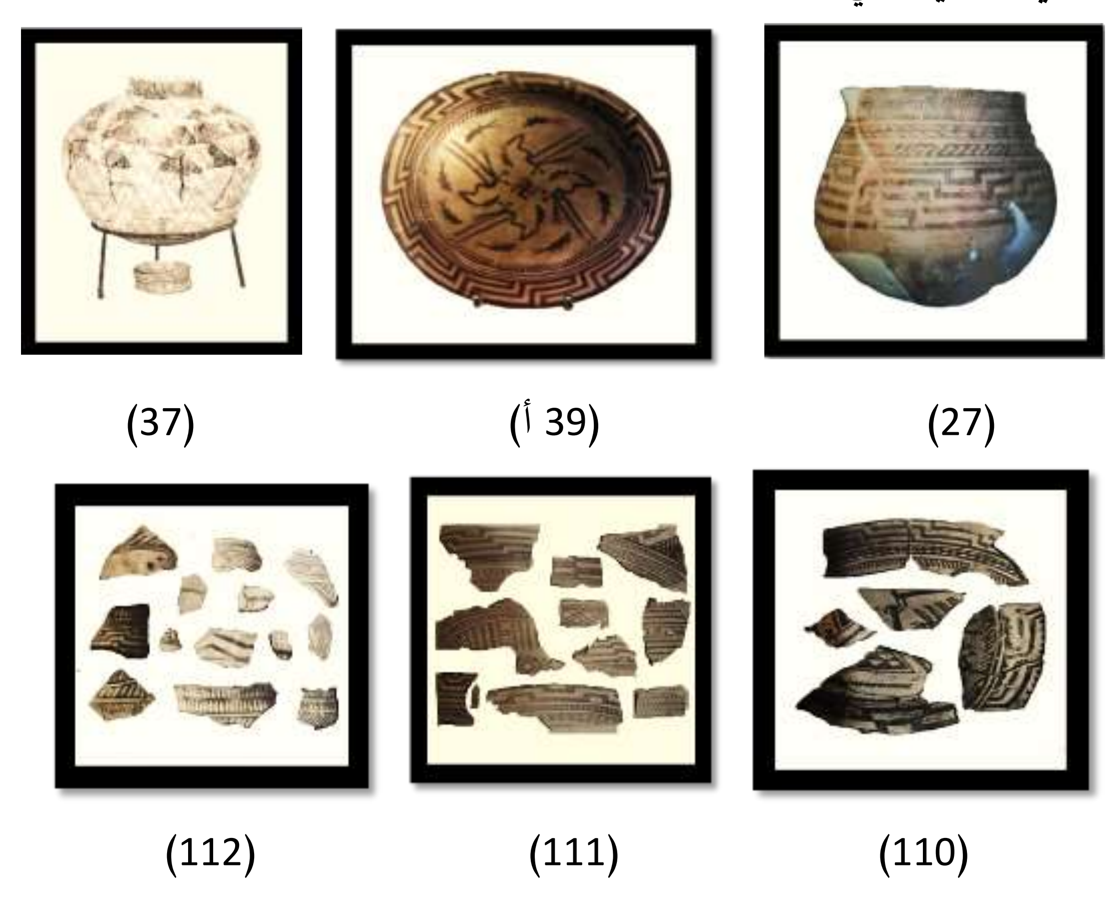
يحدد حركة الاشكال ، وهنا تطور التمثل الشكلي المرسوم على سطح الآنية ليتخذ تجريداً عالي ويكون بمثابة دلالة على وجود الغزلان الراكضة حول بعضها ومما يزيد التأكيد على تلك المحاكاة وجود خطوطاً متموجة عند طرف كل مثلث او معين مُثّل مشابهاً ليشكل القرون المنسدلة الى الخلف مع بعض التحوير في حركة الشكل والخطوط المسننة.



(97) (108) (109)

وبالانتقال إلى الخطوط المستقيمة التي اتخذت تحويرات مختلفة وفقا لنظم تحويرية أكدتها خبرة الفنان أحيانا أو السعي إلى إيجاد بدائل جمالية أحيانا أخرى وفق الإدراك المعرفي للظواهر والسعي لتمثيلها بمدركات حدسية جديدة فالنماذج(39/27 أ/112/111/110/37) هي خطوط تكسرت وتداخلت بانتظام عالي وتراتبية محكمة وكأنها تمثل طلعات ودخلات ، تقعرات وتحدبات وانبعاجات تداخلت ببعضها برسوم لعبت باللون والفضاء والسالب والموجب فتداخل اللون البني مع الفضاء الأبيض في وحدة زخرفيه ذات إيقاع بصري يشابه الـ(Pop Art) الذي تلاعب بالخدع البصرية من خلال السالب

والموجب فقد تداخل اللون بالفضاء بانتظام ليحيل تحويريا سطوح الأواني وبالذات الأفاريز المحددة لنهايات الأواني إلى علاقات كونية حركية ترمز لحركة الكون بتجريد بصري عالي اعتمد التداخل بين الخطوط المستقيمة المتكسرة .



(27) (39 أ) (37)

(110) (111) (112)

يوغل الفنان بترميزه وبتحويره للأشكال يخرج أحيانا عن قاعدة الشكل المتداول المعروف ليغور في تجريداته وترميزه فتبقى الأشكال خطوطا دالة تحمل غايات متنوعة ودلالات مختلفة مبهمة أحيانا وأحيانا تحيل إلى ما استعير منه فالأنموذج (115) مثلت أشكال احتلت مركزه باتجاه الخارج محوريا وهي عبارة عن أشكال مكررة ارتبطت مركزيا بشكل معيني مزخرف بالخطوط لتلتصق أركان المعين الأربعة بقمة زوايا مثلثات متساوية الساقين (قمة المثلث ارتبطت بزوايا المعين) ملأت المثلثات الأربعة بخطوط وكأنها بدنا لكائن ما ، قمة المثلث إلى المركز وقد خرجت من زواياه الأخريين خطوطا مستقيمة متكسرة بأطوال مختلفة وقد انتفخت تلك

الخطوط المستقيمة متكسرة بأطوال مختلفة وقد انتفخت تلك الخطوط المستقيمة بشكل منتظم على طول المستقيم حتى النهاية وكأنها خطوطا مسننة تحاكي شكلا طبيعيا مسننا كالقرون مثلا أو نبات ما وقد تكررت هذه الخطوط المنكسرة لترسم شكلا محوريا زخرفيا يدور في داخل بدن الإناء منتظما متشابها متكررا كل زوج متعاكس الاتجاه يمثل أربعة أزواج متقابلة والتي ربما تحيل إلى شكل رقبة لحيوان أو ذيل أو أشبه بجناح طائر وهي في كل الأحوال تحيل إلى متمم لشكل حيواني تملأ سطح الإناء بتحوير عالي .

يتكرر الخط المستقيم المسنن من الجهتين أو من إحدى الجهات ويستمر تمثيله على سطوح الأواني بأشكال مختلفة ولدلالات متباينة فالأنموذج (114/116) ظهرت جليا في الجزء الأعلى من سطح الإناء تلك الخطوط المستقيمة بشكل منظم مكرر متراتب وقد رسم إفريزا زخرفيا من الخطوط المسننة والتي تحاكي أجنحة الطائر في الأنموذجين (39 أ/1-13) وبروزاً واضحاً ايضاً في انموذج (115) وتكرر واتخذ شكلاً منكسراً ، لتكون كدلالة الجزء على الكل وهي تحاكي أجزاء الحيوان فكأن الحيوان موجود بأكمله على سطح الآنية وجودا رمزيا محملا بالإشارات والتشفير ودالا على نفسه ، كما ظهر أيضاً في انموذج (116) في وسط الاناء كخطوط مسننة مرسومة زخرفياً تدل على حيوان او ربما نبات كعشب او ما يشابه او قد يكون دالاً على قرون الايايل المرسومة على رؤوسها في نفس الانموذج وغيره ، والتكرار نظامي حدد بفضاءات منظمة ملأت إفريز حدد من الخارج والداخل بعدد من الخطوط المحورية حول الإناء .



(114) (113)

(115) (39 أ)

تستمر الخطوط المسننة بالظهور على سطوح الأواني والتي قد تتخذ أشكالا متنوعة فالأنموذجين (117/116) تمثيلا صريحا لتلك الخطوط المستقيمة المسننة التي تشابكت اتصلت ببعضها من الأطراف لتكون شكلا شجريا يقترب إلى التكوين النباتي على الرغم من أن الخطوط المسننة تقترب من الأشكال في أنموذج (115) ، ويبدو أن هذه الخطوط المسننة هي محاكاة للسنابل أو الأشجار الصغيرة الشجيرية أو لأجنحة الطيور المفرودة الريش المتبعثرة ويحاكي قرون الأيائل المتفرعة المتشجرة وتختلف هنا وهناك إذ يكمل الإيحاء طريقة ارتباطها ونقاط التقائها وطريقة رسمها .







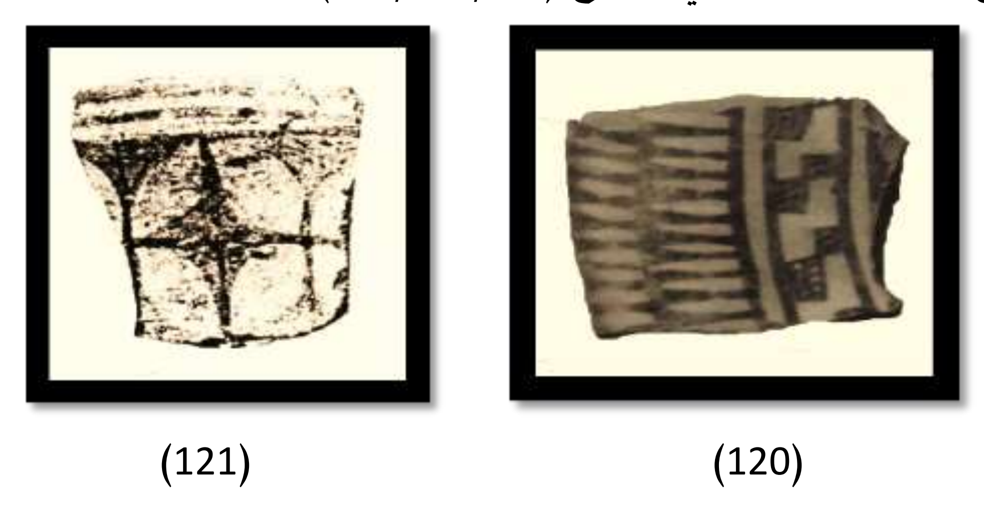
(118) (117) (116)

يتبادل الظل والضوء في رسوم الأشكال على سطوح الأواني الخزفية حركة تمثل العلاقة بين السالب والموجب ونتاج أحدهما بفضل الآخر لتتشكل رسوما بتمثلات مختلفة ، فمن خلال الظل والضوء المرسوم باللون البني على الأرضية الفاتحة تظهر أشكالا مختلفة التفسير فمنها ما يشابه أشكال ورود رسمت بطريقة هندسية بتداخل مثلثات الغامق والفاتح أو السالب والموجب أنموذج (64/63/119).



(64) (63) (119)

ومنها ما كان خطوطا مستقيمة غامقا مع انتفاخ معيني في الوسط يتكرر متصلا مع بعضه متداخلا أحيانا متقاربا كما في النماذج (121/64/119/63) ومتباعدا أحيانا أخرى فيكون الخط المستقيم غامقا سميكا والانتفاخ كبير في الوسط وكأنه معينات أو تموج متكسر غامق كما في النماذج (122/121/44).

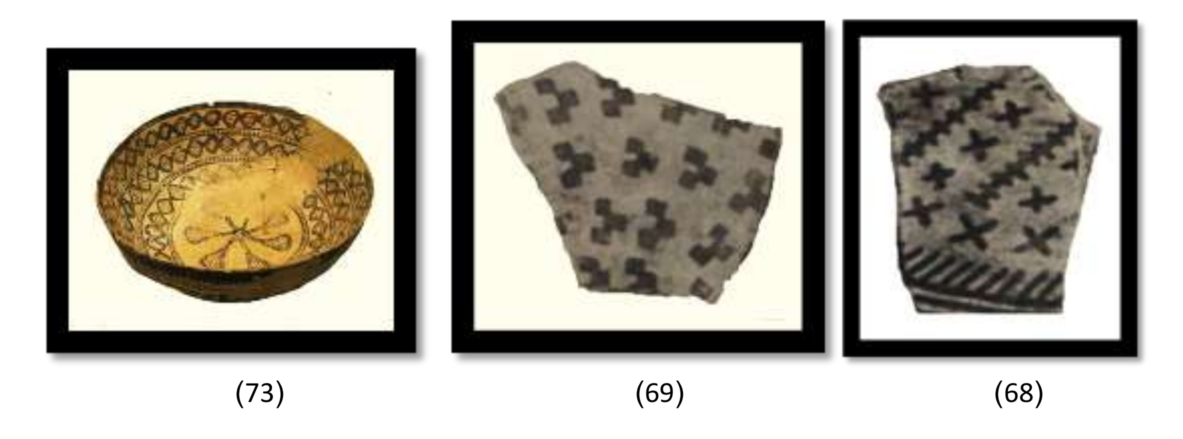


(121) (120)



(44) (122) (123)

ومن الخطوط الهندسية الأخرى ذات الشكل الغرائبي التي ظهرت على سطوح الأواني مثلثات متعاقبة رسمت من خلال الخطوط الملونة بعلاقة بين السالب والموجب الغامق والفاتح فلا يمتد الخط الأبيض بل يقطع ليبدأ خطا غامقا بنيا في تداخل ذو احالة بصرية عالية الدقة تحاكي إحالات الفن البصري (Pop Art) النماذج (133/117) وتتخذ أحيانا العلاقة بين السالب والموجب عدداً من
الأشكال المختلفة لنماذج مكررة كأنها طبعات هندسية تكررت بأشكال متشابهة وهي تشابه لآثار أقدام الطائر وتدل كدلالة تشبيه عليه أو كأنها أشكالا لنباتات رصدت من الأعلى بتسلسل متراتب منظم أحيانا وأحيانا حرة التشكيل والانتشار تأخذ شكلا كأنه عشبة أو قدم طائر أنموذج (68) وتتجه أحيانا لأشكال خطوط متقاطعة صغيرة وكأنها نجمة وهي أيضا تحاكي على الأغلب شكل العشبة أو الشجيرة الصغيرة، المنظور من الأعلى أنموذج (69) في علاقة مكررة يقطعها خطا مستقيما مسننا للخطوط المستقيمة ويستمر الشكل النجمي ليبرز أحيانا على سطوح الأواني منفردا ضمن تشكيلا زخرفيا يقع بإحالات مختلفة أنموذج (73) يتخذ شكلا متصالبا نجميا في وسط الآنية بتداخل واضح بين السالب والموجب وقد يكون أحيانا نجميا محوريا يتشكل زخرفيا ليكون وردة محورية أو قد يرسم نجميا واضح التفاصيل قريبا للواقع في إحالة تشكيلية منظمة على سطح الآنية خطوطا مفرغة .



(73) (69) (68)

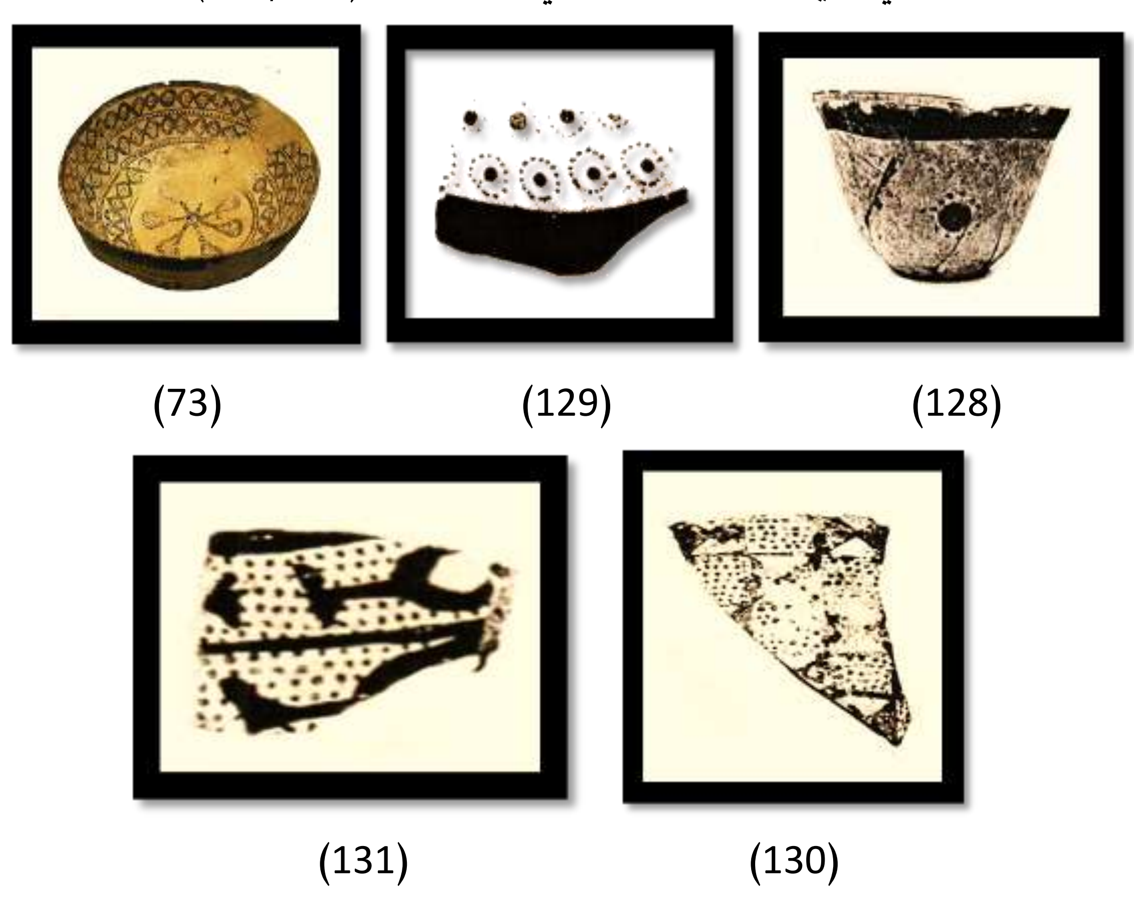
يبرز أيضا أسلوبا ربما يحيل إلى الشكل الشجري بطريقة التجريد العالي في الأنموذجين (121/120) والتي مثلت ثلاثة خطوط ترتبط متعامدة على خطين مائلين يمثلان عشبا وأشجارا صغيرة تراصفت لتحقيق إيقاعا متسلسلا لإحالات نباتية طبيعية بتحوير هندسي أو قد تكون أكثر تجريدا فتمثل بدوائر غير منتظمة يخرج منها أهدابا وكأنها مساحات شجيرية كثيفة كما في أنموذج (125) وكذا أيضا في الأنموذجين (127/126/124) والتي يمثل نصف أقواس منفردة أو مزدوجة الخطوط تتداخل مع خطوط أخرى بتجريد عالي قد يمثل تكوينا شجيريا .



(124) (121)

(127) (126) (125)

يظهر على سطوح الأواني شكلا جديدا يمثل بقعة غامقة بنية تراصفت حولها عدد من النقاط الصغيرة بشكل محوري لتكون دائرة أشبه بالعين متفردة أحيانا في أنموذج (128) ومكررة أحيانا أخرى في أنموذج (129) بتصاميم زخرفية تملأ السطح وقد ينتقل التشكيل إلى أسلوب آخر هو الدوائر المتصلة المفرغة والمملوءة بالنقاط لتكون سلاسل متصلة زخرفية محورية تملأ الأواني في أنموذج (73) وبقيت النقاط متداولة كثيرة تملأ الأواني في حركات شغل السطوح والانقضاض على الفضاء وتحييده في رؤية جمالية للأشكال في الأنموذجين (131/130) .

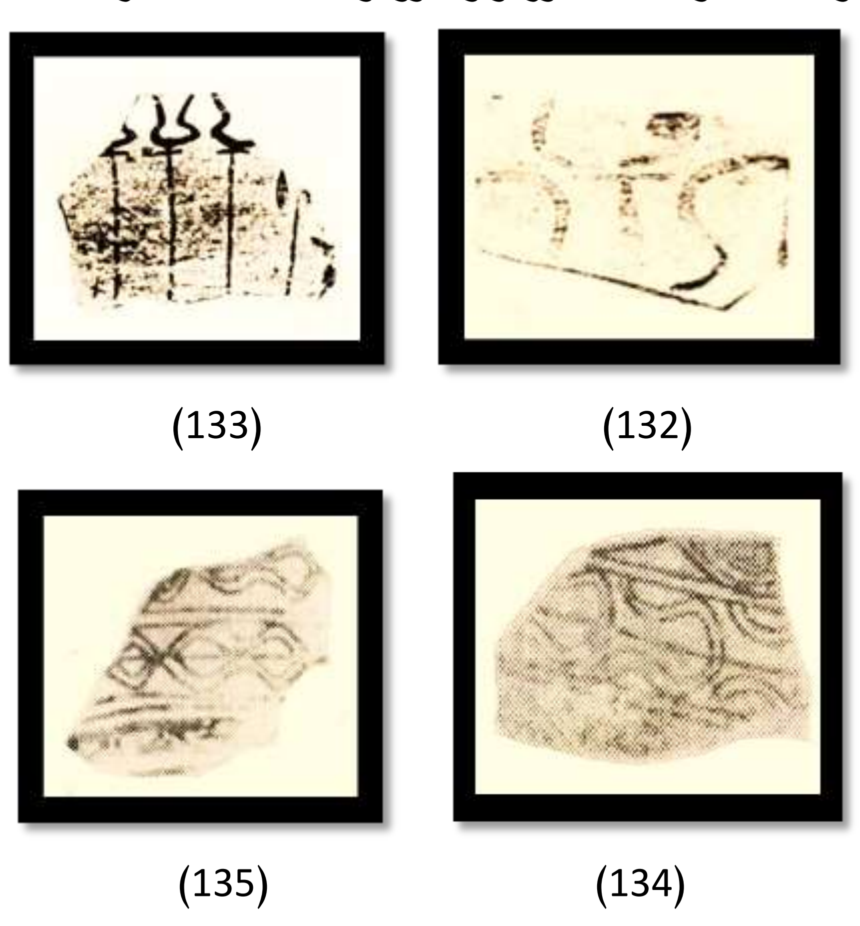


(73) (129) (128)

(131) (130)

وفي إحالة ذات تجريد عالي تدرج من الأكثر واقعية إلى التجريد يبرز تلاعب الفنان بأسلوب ذكي في استعارة بعض التفاصيل الواقعية وإحالتها إلى التجريد والأكثر توضيحا استدلالا قرون الثيران ودلالة الجزء على الكل واستعارة تلك

القرون كثيرا على سطوح لفخاريات لتكون دالا شاهدا على تمثلات التحوير باتجاه دلالة الحيوان ونوعه أفضليته بالنسبة لإنسان العراق القديم في عصور ما قبل الكتابة فجاءت الشواهد متنوعة كثيرة برسوم مكررة أو مستنبطة ترسم حركة مقوسة للقرون لوحدها كشكلا مركزيا يؤخذ كل مرة بتصميم مختلف وتبقى هي القرون شاخصة في التشكيل في النماذج (133/132/131) تمثيلا أكثر تأكيدا على رسوم القرون مقاربا للواقعية دالا بدلالة واضحة على وجود الثور على الرغم من أن القرون شاخصة لوحدها دالة مرمزة مقتطعة مثلث بقصدية عالية واثقة بدلالة تلك القرون بأعلى تشكيلات التجريد وإيغالا بالتجريد المحال زخرفيا إلى تشكيلات تملأ سطوح الأواني بدلالة الجزء المرمز هنا المجرد على الكل الغائب كما في الأنموذجين (135/134) وتدل المدلول عليه هو صنف الثور وقوته ووجوده الغائب الحاضر .



(132) (133)

(134) (135)

الفصل الرابع

- نتائج البحث
- الاستنتاجات
- التوصيات
- المقترحات

النتائج

1- ظهرت محاولة الانسان في عصوره الأولى وفي عصر قبل الكتابة لتحقيق ذاته واستقراره وظهور عقائده التي تعد حصيلة لارتقاء فكر الانسان وفعله الاجتماعي ، فقد اتجه إلى متداولاته البيئية . فكانت رسومه على الأواني الفخارية تمثل اقترانه بواقعه وارتباطه به ومحاكاته وإيجاد مساحة فلكره الذي تنامى وتطور مع تنامي وجوده وحضوره .

2- بدأت الأشكال المرسومة على الأواني في بداية ظهورها خطوطا بسيطة كما في الأنموذج (1) فملأت السطوح بطرق مختلفة واتجاهات متنوعة دون التقيد بنظام لانتشارها على السطوح ، فمنها ما كان خطوطا يشكل حلقات دائرية لتكون أفاريز والنماذج(5/3أ/9/10/11/15/16/17/18/22/27/30/ 33/31أ/37) وقد وضحت هنا تلك الخطوط وكانت أهميتها بأفاريز حلقية مهمة في بدن الآنية.

3- تعقدت تمثلات الاشكال عبر الخطوط وتشابكت وانتقلت من الخطوط المائلة المتكسرة (2/3/5/15/16/20/22/28/29) إلى خطوط متقاطعة متشابكة ملئت سطوح الأواني وكانت منتشرة مرسومة بعناية أحيانا ، وأحيانا تكون بسيطة ركيكة التنفيذ ولكنها في كل الأحوال عبرت عن شعور مهم لدى الفنان بأهمية الخط ومعرفة أهمية المساحة المشغولة ليصبح فيما بعد مساحة ملئت قصديا لأسباب تزيينية أو لأغراض حكائية تعبيرية تدل تجريدا على فكرة ما النماذج(5/4أ/5ب/6/7/8/9/10/30/31/34/35/36/37/38/39/41/51/55 /63/64/70/74/120/122/131/132) وهذه خطوط مرسومة بمهارة تجريبية عالية ومعرفة ذهنية بإمكانية استخدام الخطوط وأنواعها وبتشكيلها لتؤلف مساحة مرسومة بدقة من الإنشاء على سطوح الأواني ، إن تمثيلاتها التشكيلية في أساليب التحوير والاختزال والتكثيف للوصول إلى التشكيلات النهائية .

4- تظهر الخطوط المفردة والمتشابكة والخطوط الكثيفة هناك رسوما تتخذ تشكيلات متباينة على سطوح الأواني فما بين الرمز الذي وجد لغايات ورؤى فكرية ضمن المفاهيم الإنسانية لذلك العصر، وبين براعة في الرسم والتنفيذ ومعالجة السطوح والفضاءات، فكانت كثافة اللون والتلاعب به غاية الفنان للوصول إلى أفكاره وتطبيقها فالنماذج (22/18/17/16/15/11/10/8/7 /23/25/26/32/33أ/34/39أ/40/42/43/44/46/47/48/49/50/52/55/ 62/64/77/79/84/85أ/102/103/104/105/107/110/114/119/131/ 134/132) فالتكثيف بدأ بالخطوط البسيطة والتي جاءت لتلبية رغبة الفنان بملأ الفراغات في سطوح الأواني ، وإعادة تشكيل الخطوط بمساحات استفادت من اللون لتحرك فضاءات التصميم الزخرفي على سطوح الأواني لتتحول بالتقادم والتجريب والتنفيذ على السطوح رسوما دالة برمزيتها وأحيانا بواقعيتها ومحاكاتها، فتراها تتحول من مساحات خطية ولونية إلى أشكالا هندسية ملونة كالمثلثات والمربعات والدوائر، وإلى مساحات لونية كثيفة بأشكال مرمزة وقد تكون الأشكال محاكاة للواقعية في ملامح الوجه أو تفاصيل الجسد بخطوط بسيطة دالة لكنها مقروءة النماذج(44/14/6) تمثل وجوه وأجساد رسمتها الخطوط المعبرة الواضحة لتدل على تشخيصاتها ، وما بين المحاكاة والتحوير والاختزال هناك وجود حاضر تفرضه الرؤى الفكرية المحركة للعملية الإبداعية في تصوير الأشكال وتمثلاتها على سطوح الأواني الفخارية .

5- برزت التشكيلات النباتية بتفاصيل بسيطة في البدء حيث كانت ترسم بالأكاسيد وقد اتخذت الزخارف النباتية أشكالا مختلفة وتصاميم متنوعة وتباينت بين الواقعية والتجريد ، إذ برزت التشكيلات النباتية بشكل متأخر عن الخطوط حيث كان أول ظهور لها بفترة زمنية أبعد قليلا عن رسم الخطوط .

6- يتخذ التشخيص الإنساني شكلا أكثر واقعية وإظهارا من تمثيل الأجساد المختزلة الغير واضحة المعالم إلى تمثيلات بالرسوم على سطوح الأواني لأشكال أنثوية يؤكد بالخصوص (الوجوه أو الرؤوس) كما في النموذجين (86/38)تمثيلا لوجوه إناث برزت ملامحها من خلال رسم الحاجبين والعينين والأنف والفم وحركة الشعر ، فبدل أن تكون الأجساد مرسومة على سطح الآنية وظف الفنان بدن الآنية لتماثل جسدا إنسانيا بتفاصيلها ليصبح عنق الآنية هو رأس الأنثى ووجهها والبدن هو جسدها .

7- يتناول الفنان الوجود الإنساني برمزيته وبتشخيص متحفظ أحيانا أخرى في قراءة قصدية تحاكي الفكر الإنساني في العراق القديم وتقدم البدائل دائما في تمثلات أشكالها . فقد وظفت أشكال النساء بمساحات لونية وخطوط خارجية (Out Line) ولكنها دالة مؤثرة تبلغ عن تعبيراتها بأكمل وجه النماذج (85/84/83/38أ/86). ويظهر جليا قلة أو ندرة التمثيل الذكري المرسوم على سطوح النماذج وما موجود منها النماذج (89/88/87) غير كافيا ليمثل ظاهرة منفصلة تدل على غايات الفنان آنذاك من تمثيل لتلك الأشكال ، كما وان دلالات المشاهد تؤكد الرقصات الاحتفالية كما ظهر عند التمثيل الأنثوي في الأواني الأخرى ، ضمن طقوس تعبده أو احتفالية بوفرة الغذاء.

8- تصبح المساحات اللونية باستعاراتها المرمزة والمتعمقة بتجريداتها وخطوطها المحورة قدرة ذهنية كبرى للوصول إلى غايات وجود تلك الرسوم النماذج(39/37/34أ/82/81/73/69/68/67/58/51/48/45/44/41) والتي ركز الفنان على امتلاؤها اللوني دون تمثيل لتفاصيلها بل تكون الخطوط الخارجية والمساحات اللونية المرسومة حالة بذاتها على الفكرة المراد إيصالها ، وهنا تكون رسوم النسوة الراقصات وحركات الأذرع والأرجل والأجساد كلها عبارة عن

توصيف دال بالمساحة اللونية وكذلك رسوم الطيور والغزلان والثيران وبعض التشكيلات النباتية وما بينها بدائلا للتشكيل الواقعي بجزيئاته وتفاصيله فعبرت الأجساد الإنسانية والحيوانية عن نفسها من خلال ظلالها الملقاة على السطوح في إشارة مهمة بأن الفنان حاور الذهنية الإنسانية آنذاك والقادرة على الفهم والتفسير والتأويل كونها مدربة على المعرفة والإدراك لأهمية التجريد والترميز والغموض وتبادل الاتصال الذهني بين أفراد المجتمع النماذج (38/41/83/84/85أ/86/106/114/115/116/119/120/121 /123/124/125/128/129/130/131/132/133/134/135) عرضا أبلاغيا تحوليا بدلالة استعارة المفهوم وتشكيله ليقبل التأويل والتفسير .

9- يمثل الشكل المحور المجرد في وسط الصحن في أنموذج(85أ) والذي هوعبارة عن خطوط متقاطعة من الوسط بنهايات معكوفة إلى الجانب هو عبارة عن تحوير لأشكال قد تمثل حضورا رمزي للغياب الأنثوي في الصحن ، يختفي هذا الشكل المحور لوجود النسوة الراقصات التي تؤلف بأقدامهن وشعرهن المتطاير حركة متقاطعة تقارب الشكل المحور (السواستيكا) ، يستدل على كون هذا الصليب المحور يرمز إلى غياب النساء، وبحضور النسوة يختفي الصليب ويرمز اليه بحركتهن مع الحيوان الدائر وباختفاء النسوة وجد الحيوان الدائر باتجاه ما ورمز في الوسط لحركة متقاطعة قد تمثل الوجود الأنثوي كنهاية لأذرع النسوة الأنموذج(84).

10- يستعاض بالجزء ليدل على الكل وهذه سمة ميزت الفنان في العراق القديم الذي وظف مفردات معينة لتدل على مكملاتها وقد أصبحت تلك ظاهرة ميزت الرسوم بتقادم الزمن فكانت الرؤوس وأجزاء الأجساد البشرية والحيوانية هي مؤثرات تدل على الكليات النماذج (41/90/114/115/116/117 /119

/133/132/131) وقد يكون الجزء أكبر من الكل فالدلالة قد حولت الشكل المرسوم وجزأته أيضا بدلالة الكل الأنموذج(5أ) الذي رسم ونفذ بدون رأس ولكن بدلالة التكوين الانساني الأنثوي بأكمله كما أن المبالغة ببعض التفاصيل الجسمانية قد غطت بالجزء على الكل .

11- ولأن الخطوط التي أوجدها الفنان على سطوح أوانيه خضعت للتحولات الفكرية والإنسانية للفرد والمجتمع فإننا أمام تحولات للخطوط والأشكال من الرسوم البسيطة التزيينية والوظيفية على سطوح الأواني إلى اكتشاف الكتابة الصورية ، وقد تكون تلك الصور والرسوم بتجريداتها ورمزيتها محفزا حضاريا رافق التحول الإدراكي والذهني عند الانسان مما تحول في بعض منها إلى رموزا محورة تمثل صورا معبرة ربما لتصبح فيما بعد تجريدات منظمة وأيقونات غير مفهومة متداولة تتضمن الكتابة والتي هدفها التوثيق والتداول المعرفي فقد تكون بعض النماذج هي صور أولية تطورية بدأت لتتحول فيما بعد ما يعرف بالكتابة الصورية النماذج (115/114/ 116 /117/119) .

الاستنتاجات

1- لأن الأشكال المرسومة على الأواني الفخارية هي وسيلة العرض الأولى لدى الانسان والذي من خلالها استطاع توثيق تفاصيل حياته اليومية وأحداثه وسلوك

مجتمعه في صيغة تشكيلات مرسومة لرموز أحيانا وأحيانا محاكاة تنقل الواقع فكرا وتوثيقا فبذلك استطاع الفخار أن يكون الوسيط الفني الأهم الذي رافق الانسان وشاركه وجوده .

2- لكون الفنان العراقي القديم قد مر بتحولات كبرى وصولا إلى عصور الكتابة الأولى ، فان سطوح الفخاريات قد حملت في طياتها قصصا حكائية رمزية نقلتها الرسوم المختلفة البسيطة أو المعقدة على سطوح الفخاريات فقد تكون هناك مراسيم وطقوس وقصصا محكية بالرسوم ولكنها بالأغلب خضعت إلى التجريد والتحوير والاختزال في شكلها وتفاصيلها .

3- تراوحت الأشكال المرسومة على الأواني الفخارية ومراحل وجودها تاريخيا نزولا وصعودا وفقا لما تحمله التحولات الفكرية المؤثرة من صياغة ورسم تلك الأشكال التي هي جزءا من عملية تفاعلية كبرى تخضع للتحولات الاجتماعية والفكرية ، فمن الخط البسيط إلى شبكة الخطوط المتقاطعة أو من الخط البسيط أو النقطة أو اللون إلى الأشكال المفهومة والمجردة والمساحات اللونية والشكلية ومن الأشكال المفردة إلى الأشكال الممزوجة والى الحكاية ، ومن الزخارف المفردة إلى توليفة تصميمية محددة التفاصيل وذات نظام فكري وتعبيري يؤرخ لقضية مطروحة ، وقد يبدأ من الواقعية إلى التجريد ومن التجريد إلى الترميز أو بالعكس ، فلا نظام دقيق يحكم تطور الشكل المرسوم بقدر ما يكون للتحولات الفكرية والنظم الاجتماعية والطقوسية قدرا من التحكم في رسوم الأشكال .

4- تخضع رسوم الأشكال على الأواني الفخارية في عصور ما قبل الكتابة إلى العرض الابلاغي الذي ينطوي في الإعلان منه عن قضايا تشغل الوجود الإنساني زمانه ومكانه وقد تُعد معالجات لوقائع إنسانية مهمة تشغل ذلك العصر وتعمل على عرض تلك الأفكار أو معالجتها أو اشتغالاتها في عروض طقوسية إعلانية للجمع ، فهو يشتغل ضمن وظائف

وجوده وأسباب ذلك الوجود بما يمثله من طريقة رسم الأشكال وعرضها فلا اعتباطية في تمثيل الرسوم بقدر كونه غرضا وظيفيا متفقا ضمنا متعارفاً عليه .

5- وإنْ لم تكن الرسوم المنفذة تقع تحت مبدأ الإدراك الجمالي أو الوعي الجمالي غرضا أساسيا إلا أن طريقة تنفيذ الرسوم والقدرة على الاختزال والتحوير وتوليف الأشكال وتداخلها ضمن الأشكال الآنية وتصميمها والخبرة في تنفيذ ونشر الأشكال على سطوح الأواني هي ليست غاية للوصول إلى دقة العرض وتحقيق الأغراض المطلوبة منه ، فكانت على قدر من الخبرة والجمالية أحيانا في التنفيذ التقني أو التعبيري.

6- تهديم الشكل وتحويره وإعادة صياغته بأسلوب مختلف هي محاولة جادة للإنسان الفنان القديم في العراق إلى الوصول إلى الفكرة وإظهارها وإعادة صياغتها وفقا لما تمليه عليه مؤسساته الفكرية المتأثرة بالتطور الحضاري والبيئي والديني والوجودي وهو ارتباط بالتحولات الفكرية الكبرى في العراق القديم .

7- استعار الجزء بدل الكل هي محاولة انعكاس للقدرة على الفهم والوعي في تحوير الأشكال وتمثيلها بما يتلاءم مع التطور الفكري والذهني ، ومعرفة الحاجة الإنسانية وتلبية رغبات الفرد بتحفيز الذهن بربط الأشكال وإكمال النقص وباستدعاء التأويلات الذهنية والتفسيرات وقراءة ما هو مخفي خلف

النصوص المطروحة ، وهنا يكون التحوير والاستعارة المرمزة شفرات أيقونية يتضامن المجتمع على فهمها وقراءتها وهي تواصل ضمني بين أفراد المجتمع المتحالف فكريا مع تأويلاتها وطروحاتها المرمزة .

8- اقتربت بعض الرسوم والتشكيلات من الكتابة الصورية كونها أصبحت أشكال مشابهة لها وجد كصور رمزية في البدايات الأولى للكتابة وكأنها تطورت وتحولت لتصبح بشكل أو

بآخر رسوم الكتابات صورية بترميزاتها وتجريداتها.

وهذا ما توصل اليه الباحث في استنتاجه وذلك بربط الخطاب الفكري الرافديني في عصور قبل الكتابة ومفرداته المرسومة على سطوح الفخاريات وامتدادها فكراً وفناً للوصول الى عصور التنوير الاولى عصر الكتابة الرمزية ، ومن خلال هذا التواصل الذي توصل اليه الباحث في استنتاجاته فإن ذلك يعد ارتباطاً في الخطاب الفكري الانساني للعصور الاولى.

9- وبعضها رموز نقشت بتجريد على سطوح الأواني لم تجد مرادفات لها في الكتابة الصورية قد تكون امتدت إلى فنون الفخار في العصور اللاحقة كوحدات زخرفية متداولة نقشت على الأواني لتمثل مراحل فكرية تطورية في العراق القديم .

التوصيات:

1- انشاء معهد يتخصص بالقراءات الحضارية القديمة المختلفة لبحث وتقصي المكتشفات التي يمكنها ان تحلل وتفكك شفرات الحضارات الانسانية لتعزيز المكتشفات الاثرية.

المقترحات :

1- دراسة وايجاد العلاقة بين العناصر والمواد الخام وآليات العمل الفني عبر العصور الحضارية في العراق القديم.
2- اجراء دراسة في التمثلات الشكلية في رسوم الفخاريات في عصر ما قبل الكتابة بين وادي الرافدين ووادي النيل لدراسة المقتربات والعلاقات في رسوم الفخاريات بين الحضارتين .

المصادر والمراجع
العربية والاجنبية

المراجع والمصادر العربية:

القرآن الكريم

1. ابراهيم ،زكريا ، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ،ب،ت.
2. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، **لسان العرب** ، ج13،بولاق، الدار المصرية للتأليف والنشر ، ب ت.
3. ـ ـ ، **لسان العرب** ، ج3– ج13،ط3، دار إحياء التراث العربي ، لبنان ، بيروت، ب ت .
4. أبو الصوف ، بهنام ، **ظلال الوادي العريق ، الموسوعة الصغيرة** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،1992.
5. أحمد، حسين عبد الحميد ، **البيئة والمجتمع** ، المكتب الجامعي الحديث،الاسكندرية،2006.
6. ادزارد، بوب، رولينغ، **قاموس الآلهة والأساطير** ،ت: محمد وحيد خياطة، بيروت ،دار الشرق العربي،2000.
7. أرمينكو ، فرانسواز ، **المقاربة التداولية** ، ت: د. سعيد علوش ، مركز الانماء القومي ، لبنان ، بيروت ، 1985.
8. ارنولد ، هاوزر، **الفن والمجتمع عبر التاريخ** ، ت: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ج1، ط2 ،1980.
9. الأسود، حكمت بشير، **الرموز الفكرية في حضارة وادي الرافدين** ،منشورات كلية بابل الحبرية للفلسفة واللاهوت ، مطبعة الأديب البغدادية ،بغداد،2010.
10. أمهز ، محمود، **الفن التشكيلي المعاصر**، دار المثلث للطباعة والنشر ،بيروت ،1981.
11. ـ ـ ، ـ ، **التيارات الفنية المعاصرة** ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، لبنان ، بيروت ، 1996.

12. الأنصاري ، يوسف ، **جغرافية البيئات الطبيعية** ، القاهرة ، 1973.

13. أوفسيانيكوف ، **موجز تاريخ النظريات الجمالية** ، ط2،ت: باسم السقا ، دار الفارابي ،بيروت ،1979.

14. بارو ، أندريه، **بلاد آشور** ، ت: عيسى سلمان وسليم طه ، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1980.

15. ـ ، ـ ، **سومر فنونها وحضارتها** ، ت: عيسى سلمان وسليم طه، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1982.

16. باقر ، طه، **مقدمة في تاريخ الحضارات ، الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين** ،ج2،مطبعة الحوادث،بغداد،1973.

17. ـ ، ـ ، **مقدمة في تاريخ الحضارات** ، ج2_، دار الوراق للنشر المحدودة ،بغداد،2009.

18. برونفسكي، جاكوب ، **ارتقاء الانسان** ،ت: د. موفق شخاخيرو ، م: زهير الكرمي، عالم المعرفة ،عدد39، الكويت ، ب . ت.

19. البسيوني ، محمود ، **الفن في القرن العشرين** ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1983.

20. بشور ، وديع، **الميثولوجيا السورية(أساطير أرام)**، دمشق، دار علاء الدين للنشر،1974.

21. البصري ، ايلاف سعد علي، **وظيفة الابلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة** ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2008.

22. بهنسي ، السيد ، **ابتكار الأفكار الإعلانية** ، دار عالم الكتب ، القاهرة ، 2007.

23. البهنسي ، عفيف ، **الفن في أوربا** ، دار الرائد اللبناني ، بيروت،لبنان، 1982.

24. بهيجة العلي ، وعبد الرضا صادق ، **البلاغة** ، مطبعة سلمان الأعظمي ، بغداد، 1969.

25. بول ريكور ، **نظرية التأويل** ، ت : سعيد الغانمي ، ط1، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 2003.

26. البياتي ، عبد الحميد فاضل ، **تاريخ الفن العراقي القديم** ، مطبعة الدار العربية ، بابل ، 2006.

27. بيرت ، رول ، **التصور والخيال**، ت: لؤلؤة عبد الواحد ، موسوعة المصطلح النقدي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد، 1979.

28. تشايلد، كوردن، **التطور الاجتماعي**، ت:لطفي فطيم،القاهرة ، 1966.

29. التكريتي، سلمان، **أساطير بابلية** ،م: زكي الجابر، مطبعة النعمان ، النجف ، 1982.

30. التهاوني، محمد علي الفاروقي ، **كشاف لمصطلحات الفنون** ، مكتبة خيام وشركاؤه ، طهران ، 1967.

31. التوحيدي ، محمد علي ، **مصباح الفقاهة** ، ج1،مكتبة الداوري' قم ،ايران، 1373هجرية .

32. توينبي ، أرنولد ، **تاريخ البشرية** ، ت: نقولا زيادة، ج1 ، بيروت ، 1981.

33. الجادر ، وليد، **التجمعات الزراعية الأولى** ، ج1 ، في كتاب المدنية والحياة المدنية ، بغداد،1988.

34. جبور عبد النور ، **المعجم الأدبي** ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979.

35. الجبوري ، تركي عطية ، **الكتابات والخطوط القديمة** ، مطبعة بغداد ، 1984.

36. الجبوري ، عبد القادر ، **التاريخ الاقتصادي** ، جامعة الموصل ، 1979.

37. الجرجاني ، أبي بكر عبد القاهر ، **أسرار البلاغة** ، جدة ، دار المدني ، 1991.

38. الجرجاني ، علي بن محمد ، **التعريفات** ،ط1 ،القاهرة ، المطبعة ،1985.

39. الجزيري، مجدي ، **الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر ، الاسكندرية ،2002.

40. حسن ، حسن محمد ، **الأصول الجمالية للفن الحديث – تحليل مفصل عن أثر الفلسفة الجمالية القديمة في الاتجاهات النقدية المعاصرة** ، دار الفكر العربي ، بيروت ،ب ت .

41. حكيم راضي ، **فلسفة الفن عند سوزان لانجر** ، ط1،سلسلة الكتب الشهرية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986

42. حمد ، حامد حمزة ، **فلسفة التاريخ والحضارة**،بغداد،2004.
43. الحوراني ، يوسف ، **البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي الحديث**، دار النهاد للنشر ، بيروت، 1978.
44. الدباغ، تقي ، **الفكر الديني القديم**، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،1992.
45. الدباغ، تقي، **الثورة الزراعية** ،**حضارة العراق**، ج1،دار الحرية للطباعة ،بغداد،1985.
46. الدباغ، تقي، **الوطن العربي في العصور الحجرية** ، بغداد ، دار الحرية للطباعة،1988.
47. الدليمي ، سمير علي سمير ، **الصورة في التشكيل الشعري** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1 ، بغداد ، 1990.
48. ديوي ، جون ، **الفن خبرة** ، ت: زكريا ابراهيم ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ،1963.
49. الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، **مختار الصحاح** ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان، 1982.
50. الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، **مختار الصحاح** ، الكويت ، 1982.
51. الراوي، فاروق ناصر، **حضارة العراق**،ج3،بغداد ،دار الحرية للطباعة،1985.
52. راير، دولف، **بين الفن والعلم** ،ت: سلمان الواسطي ، دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد،1986.
53. رشيد، عبد الوهاب حميد، **حضارة وادي الرافدين** ، شبكة البصرة،2010
54. روبن، جورج كولو نجوود، **مبادئ الفن** ،ت: أحمد حمدي محمود ، مطبعة المعرفة ، القاهرة ، ب ت .
55. روجرز، فرانكلين ، **الشعر والرسم** ، ت : مي مظفر ، دار المأمون للطباعة والنشر ، بغداد،1990.
56. روزي ، اينو، **جدلية علم الاجتماع بين الرمز والاشارة** ، ت: قيس النوري ، سلسلة المائة كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1988.

57. روسو ، جان جاك ، **محاولة في أصل اللغات** ، ت: محمد محجوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،ط1 ،1986.

58. الرويح ، صالح حسين، **العبيد في العراق القديم**، جامعة بغداد،1976.

59. ريد ، هربرت ، **معنى الفن** ، ت: سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986.

60. زيادة ، معن، **الموسوعة الفلسفية العربية** ، م1،معهد الانماء العربي، 1986.

61. ساكز، هاري، **عظمة بابل** ،ت: سعيد الغانمي ،م: عامر سليمان ،دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت ،2009.

62. السامرائي، سعيد ،**مقدمة في التاريخ الاقتصادي العراقي**، ط1، بغداد ،1973.

63. سبرنج ، فيليب ، **الرموز في الفن الأديان والحياة**، ط1،ت: عبد الهادي عباس، دار دمشق ، 1992.

64. سعدي صناوي ، **مدخل الى علم اجتماع الأدب** ، دار الفكر العربي ، بيروت ، 1944.

65. سعفان ، كامل ، **معتقدات آسيوية العراق**، فارس، الهند ، الصين ، اليابان ، ط1،دار الندى، مصر ،1999.

66. سليمان ،عامر ، **القانون في العراق القديم** ، جامعة الموصل ،1977.

67. سليمان ،عامر، والفتيان ، أحمد مالك ، **محاضرات في التاريخ القديم** ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقية ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، 1978.

68. سليمان ،عامر، العراق في التاريخ القديم، دار ابن الأثير للطباعة والنشر ، ج1، الموصل ،العراق ،2010.

69. السواح، فراس، دين الانسان، **بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني**،ط1،دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة ، دمشق ، 1994.

70. شتراوس ، كلود ليفلي ، **الأسطورة والمعنى** ، ت: شاكر عبد الحميد ،بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986.

71. شعبو ، أحمد ديب ، **في نقد الفكر الأسطوري والرمزي**، أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني، المؤسسة الحديثة للكتاب ، لبنان ،ص2006.
72. شمس الدين الوكيل ، **المدخل الى دراسة القانون** ،بغداد، 1962.
73. صاحب ، زهير وآخرون، **دراسات في بنية الفن** ، ايكال للتصميم والطباعة ،بغداد،2002.
74. ـ ، ـ ، **الفنون السومرية، سلسلة عشتار الثقافية** ، اصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ،دار ايكال للتصميم والطباعة، بغداد،2005.
75. ـ ، ـ ، **فخاريات بلاد الرافدين(عصر قبل التاريخ)**،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،2010.
76. الصراف ، أمال حليم ، **موجز في تاريخ الفن**،ط3،مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع،عمان،2009.
77. صليبا ، جميل، **المعجم الفلسفي**، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت ،لبنان ، 1983.
78. الطعان ، عبد الرضا ، **الفكر السياسي في العراق القديم** ، دار الرشيد ، بغداد ، 1981.
79. عبد الحميد ، شاكر ، **العملية الابداعية في فن التصوير**، عالم المعرفة ، الكويت ، 1987.
80. العبيدي ، محمد جاسم محمد حسن ، **الأشكال النحتية على سطوح الأبنية الفخارية الرافدينية والخزفية العراقية المعاصرة**،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،2009.
81. العذاري ، أنغام سعدون طه ، **بنية الخطاب في المنحوتات الفخارية الرافدينية** ، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، 2005.
82. عز الدين اسماعيل ، **الفن والانسان** ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ،ط4 ،1974.
83. عطية ، محسن محمد ، الفن وعالم الرمز ، ط2،دار المعارف ، مصر ، 1966.
84. علي ، عبد القادر حسن ، **انسان الكهوف ،كتاب حضارة العراق**،ج1، دار الحرية للطباعة،1985.

85. عودة ، محمد ، **مباديء علم الاجتماع** ، مركز الكتب الثقافية ، بيروت ، 1985.
86. عوض ، ريتا ، أعلام الشعر العربي الحديث ، خليل حاوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،1984.
87. غاتشف غيورغي، **الوعي والفن** ،ت: د. نوفل نيوف، عالم المعرفة الكويت ،العدد 146 ،1990.
88. الغذامي ، عبد الله محمد ، الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، 1991.
89. فرانيشنكو، ميخائيل ، **طبيعة الاشارة الجمالية** ، ت: عبد الحميد جحفة ، ط1، دار بوتقال للنشر ، المغرب ، 1996.
90. فريزر، جيمس، **الغصن الذهبي**، دراسة في السحر والدين،ج1،ت: أحمد أبو زيد الهيئة العامة لقصور الثقافة ،1998.
91. الفيروز بادي: **القاموس المحيط** ، مج 4، دار العلم للملايين ، بيروت ،لبنان ، ب ت .
92. فيشر، آرنست ، ضرورة الفن، ت: سعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المطبعة الثقافية ، 1971
93. قدور ، عبد الله ثاني ، **سيميائية الصورة** ، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم ، دار الوراق، عمان ، 2008.
94. قصاب ، وليد، **المذاهب الأدبية الغربية** ، رؤية فكرية وفنية ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ،لبنان، 2005.
95. كوبلر ، جورج ، **نشأة الفنون الانسانية** ، دراسة في تاريخ الأشياء، ت:عبد الملك الناشف ، مؤسسة فرانكلين للطباعة ، نيويورك،1965.
96. الماجدي ، خزعل ، **بخور الآلهة** ،ط1،الأهلية للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ،1998.
97. الماكري ، محمد ، **الشكل والخطاب** ، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، بيروت ، 1991.
98. مجدي وهبة ، **معجم مصطلحات الأدب** ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974.

99. مجدي وهبة ، وكامل المهندس ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ، بيروت ، مكتبة لبنان ،1984.
100. محمد فتوح، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر** ، ط2، دار المعارف ، مصر ،1978 .
101. محمد مفتاح ، **تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص** ،ط1، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1985.
102. محمد مندور ، **الأدب ومذاهبه** ، دار النهضة للنشر والطباعة ، القاهرة ،ب،ت.
103. مسلم ، صبري مسلم حمادي ، **أثر التراث في الرواية العراقية الحديثة** ،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،1980.
104. مطر ، أميرة حلمي ، **فلسفة الجمال** ، نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، بغداد ، ب ، ت.
105. مظهر ، سليمان، **أساطير في الشرق** ، دار الشرق ، القاهرة ، 2000.
106. مقداد، قاسم، **هندسة في السرد الأسطوري العلمي** ، دار السؤال للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان، 1984.
107. مير، لويس، **مقدمة في الانثروبولوجيا**، ت: شاكر مصطفى سليم، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1983.
108. نبيلة ابراهيم ، الأسطورة ، **الموسوعة الصغيرة** ، العدد 54، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد، 1979.
109. النجار ، جميل موسى ، **فلسفة التاريخ** ، مباحث نظرية ، ط1 ، المكتبة العصرية ، بغداد ، 2007.
110. نصر، عاطف جودة ، **الرمز الشعري عند الصوفية** ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ودار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت، 1978.
111. النعيمي ، أحمد اسماعيل ، **الأسطورة** ،ط1، سينا للنشر ، القاهرة ، مصر ،1995.

112. نوبلر ، ناثان، **حوار الرؤيا ، مدخل إلى التذوق الفني والتجربة الجمالية** ، ت: فخري خليل،مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد،1987.

113. النوري ، قيس، **الأساطير وعلم الأجناس** ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة الموصل ، العراق ، 1981.

114. هلال ، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ب،ت.

115. هيث ، ادرين، **الفن التجريدي**، أصله ومعناه، ت: محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة ، بغداد، 1988.

116. هيغل ، **الفن الرمزي** ، ط1،ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1979.

117. هيكل، **محاضرات في تاريخ الفلسفة** ، ط1، ت: خليل أحمد خليل، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .

118. الوكيل ، شمس الدين ، **المدخل الى دراسة القانون** ، بغداد ، 1962.

119. وولي ،ليونارد، **وادي الرافدين مهد الحضارة**، ت: أحمد عبد الباقي، بغداد ، 1948.

120. يونس عبد الحميد ، **معجم الفلكلور** ، بيروت ، مكتبة لبنان ، 1983.

121. يونغ، كارل غوستاف، **الانسان ورموزه**، ت: سمير على ، دار الشؤون الثقافية العامة ،منشورات وزارة الثقافة والاعلام،بغداد،1984.

الرسائل والاطاريح :

122. أفندي ، هالة عبد الوهاب ، **ثنائية الحضور والغياب في العمارة** ، أطروحة ماجستير ، غير منشورة ، الجامعة التكنولوجية ، بغداد، 2000.

123. سلامة ، صبا يوسف يعقوب ، **بنية الخطاب وعلاقته باستعارة الأشكال في الرسوم الجدارية البابلية والآشورية** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد،2004.

124. الغانم ، رنا عامر مخلص ، **الرمز في تكوينات الخزف المعاصر في العراق** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد،2007.

125. الناصري ، ثامر ، **الوحدة والتنوع في الخزف العراقي المعاصر** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد، 2005.

126. الواسطي ، وسن خليل ابراهيم ، **الابتكار في تصاميم أقمشة الأزياء النسائية المستنبطة من عناصر ورموز الموروث العراقي** ، رسالة ماجستير(غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد،2007.

127. الواسطي، سنى سلمان ، **الرمزية في العمارة** ، رسالة ماجستير، غير منشورة ، كلية الهندسة ، جامعة بغداد، 1996.

128. الياسري ، حسين ، **التحولات الفكرية لموضوعات الفخار النحتي في العراق القديم** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة بابل،2011.

الاطاريح:

129. الأعرجي ، سيد نور جلال،**جذور وروافد الفكر في العراق القديم** ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)،كلية الآداب ، جامعة بغداد،2011.

130. الحيدري، سناء ساطع، **الانتماء المكاني في التجمعات الاسكانية** ، أطروحة دكتوراه،غير منشورة ، الجامعة التكنولوجية ، بغداد، 1996.

131. الخياط ، محمود أحمد ، **الأعراف المعمارية – دراسة في بنية المضمون** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، الجامعة التكنولوجية ، بغداد، 2001 .

132. الزغبي ، يحيى يوسف ، **جدلية الشكل** ، أطروحة دكتوراه، كلية الهندسة ، جامعة القاهرة ، مصر ، 1987.

133. السعدي ، ابتسام ناجي كاظم، **التداولية في الخزف العراقي المعاصر**، أطروحة دكتوراه(غير منشورة) كلية الفنون الجميلة ،جامعة بابل،2013.

134. الشايع ، صباح أحمد، **التكوين الفني لفخار العصر الحجري الحديث – المعدني في العراق** ، أطروحة دكتوراه(غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد، 1997.

135. صاحب ، زهير ، **المنحوتات الفخارية البشرية المدورة في عصور قبل التاريخ في العراق** ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد،1996.

136. العامري ، زينب سامي عبد المطلب ، **حفريات المعرفة في فخاريات العراق القديم** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2013.

137. عبد الحسين ، خالد موسى ، **القانون وادارة الدولة في وادي الرافدين** ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الآداب ، 2002.

138. العذاري ، أنغام سعدون طه ، **بنية التعبير في المنحوتات الفخارية والخزفية في العراق القديم** ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد، 2004.

139. محسن ، أحمد لفتة ، **تاريخ الكتابة في بلاد الرافدين منذ ظهورها حتى اختراع الأبجدية** ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الآداب جامعة بغداد، 2008.

المجلات والدوريات:

140. الحنكاوي ،وحدة شكر، **التعددية في العمارة** ، بحث منشور في المجلة العراقية للهندسة المعمارية ، الجامعة التكنولوجية ، العدد الخامس ، بغداد، 2002.

141. عودة، راسل كاظم ، **مقالة بعنوان مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي** ، مجلة الأكاديمي ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، العدد 60 ، 2011.

142. الفتال، سعد ،**ندوة عن تاريخ الصيدلة في بلاد الرافدين** ،منظمة المجتمع العلمي العربي،2012

143. مطلب ، مجيد محمود ، **<u>معنى الشعر في الفلسفة</u>** ، مجلة آفاق عربية ، عدد 3 ، بغداد، 1975.

144. النعيمي، حميد مجول ، **<u>محاضرة عن أثر الأجرام السماوية بالانسان بين الفلك والتنجيم</u>** ، كلية العلوم ،جامعة بغداد،2012

145. الهاشمي ، رضا جواد، **<u>تاريخ الري في العراق القديم</u>**، مجلة سومر، مجلد39، ج1−2، 1983.

المصادر الاجنبية:

146. "Webster"Seventh new collegiate <u>Dictionary،Amerriam Webster</u>.G8c.Merriam company،USA press،1972.

147. Arnhim ، Alexander Von " <u>Lmaging The City</u>" MSC.1987.

148. Braid wood،r: <u>prehistoric man</u> (Chicago-1967)،3ed edition.

149. Hegelmis ، Lape ، “ Sympol in live “ ، London ، 1997

150. Jencks، Charles ، <u>" late modern Architecture "</u> Academy Edition ، London -1980.

151. Kirk،g،s، <u>greek myths.peican boo</u>;،London، ،(1977).

152. Mcc،adams،r.land behind، Baghdad(Chicago،1965).

153. Straus،cloude levi، <u>structural Anthrop olgy</u>(T: clairp،jacobsn and book-grund fast) ،london penguin book، (1972).

154. William Benton، <u>Encyclopeda Britanica</u> ،Marco Paealia Knowledge ، London، 1973.



University of Baghdad

College of Fine Arts

Formal Assimilation In Pottery Paintings Of Pre-Writing Age In Iraq

By

Asaad Muttar Khalil Ebrahim Al-Azawi

Athesis submitted

to the council of the college of fine arts

university of Baghdad

Partial fulfillment of the requirements for the master of plastic arts

Supervised BY

Ass.Prof.Dr.Angham Saadoun Taha Al-Athari

1435 A.H Baghdad 2014 M.A